

**A OBRA DE SIGURD LEWERENTZ
1885-1975**

Nascimento de uma Linguagem

Afonso Ferreira Romana

orientação

Professor Emérito José Cesar Vasconcelos Quintão

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
2015

Agradecimentos

Ao Quintão, pela amizade
e orientação na realização deste trabalho

Aos avós Alzira, Marieta, Tiago e Quirino pelas memórias
Aos pais Isabel e João, pelo que sou
À minha querida irmã Rita, pela companhia
Ao Rui, pela partilha
Aos Amigos, por tudo
À Paixão

Abstract

This Master's thesis is a personal interpretation of the work Swedish architect Sigurd Lewerentz (1885-1975). Sigurd lived in the same modern Swedish epoch as Gunnar Asplund (1885-1940). Although not so widespread as Asplund was, for the last decades, the international awareness of the work of Lewerentz is growing. The recent (2014) reedition of the first monography of Lewerentz, by Janne Ahlin 1985, is a clear signal of such worldwide interest.

The objective behind is to unveil Lewerentz's academic track, explore his professional work and provide a personal reasoning for the language Lewerentz has mastered. The early years in Sweden, Germany and Italy have proven decisive for shaping his future architectural language. The exceptional social and cultural transformations occurring in the Swedish society and in architecture during the first half of the XX century contributed strongly to the options he took in his work.

My choice for developing a thesis on Lewerentz is based on my personal acquaintance and revealing discovery of his architectural work, during a year spent in Sweden, from 2012 to 2013.

This work attempts a pragmatic interpretation of Lewerentz's architectonic language, analyzed along the timeline of his career, between 1911 and 1975. The method proposed analyzes initially two master pieces, one from the early days - The Resurrection Chapel (1919-25) - and one from the final of his career - Saint Peter's Church (1959-64). In a second step the work moves in to explore a set of Lewerentz's projects built in between. This work explores and reflects about the reasons behind the language detours that can be detected in his work, but seldom analyzed in the many bibliographic sources.

The work behind was based on the observation of drawings and photographs, including Lewerentz's personal archive, and in site visits to the majority of his works. This is a contribution to a reflection of what reasons may have motivated Lewerentz to explore different lexis and use different approaches in his architectural along his life.

Resumo

Esta dissertação aborda a obra de Sigurd Lewerentz (1885-1975). Surge no panorama moderno da Arquitectura Sueca no mesmo período que Gunnar Asplund (1885-1940). Apesar de não ter beneficiado, ao longo das últimas décadas, da mesma projecção internacional do seu colega, verifica-se um crescente interesse pela sua obra, de que é prova o lançamento em 2014, da reedição, da primeira monografia sobre Lewerentz, realizada em 1985 por Janne Ahlin e traduzida para inglês, em 1987.

Neste trabalho explora-se o percurso académico e profissional de Lewerentz, desde os anos de formação na Suécia, Alemanha e Itália, circunstâncias que tiveram uma influência decisiva na sua arquitectura, até ao cruzamento com acontecimentos sócio-culturais que ocorreram, no início e meados do século XX, na profissão e na sociedade sueca.

Propõe-se uma interpretação pragmática sobre a linguagem arquitectónica, utilizada por Lewerentz, ao longo da sua carreira, entre 1911 e 1975. O método proposto começa por abordar e expor duas obras, uma realizada no início e outra no final da sua carreira - a Capela da Ressurreição (1919-25) e a Igreja de São Pedro (1959-64), respectivamente - sendo posteriormente articuladas com um conjunto de obras realizadas num período intermédio. Esta reflexão, sobre os desvios linguísticos presentes na sua obra, nem sempre é concretizada nas diversas fontes bibliográficas, daí a pertinência deste rumo.

A minha escolha pessoal, de Lewerentz, para realizar esta dissertação, surge da descoberta reveladora da obra deste arquitecto, durante um ano de estudos realizado na Suécia entre 2012 e 2013, conjugada com a estupefacção da falta de divulgação da sua obra.

Esta análise teve como base a observação de desenhos e fotografias, inclusive do próprio arquivo pessoal, bem como a visita realizada à maioria das obras mencionadas nesta dissertação. Desta forma reflecte-se sobre o que terá motivado Lewerentz a atravessar diferentes fases na linguagem arquitectónica, olhando para os desvios pontuais no léxico das várias obras que realizou.

Sumário

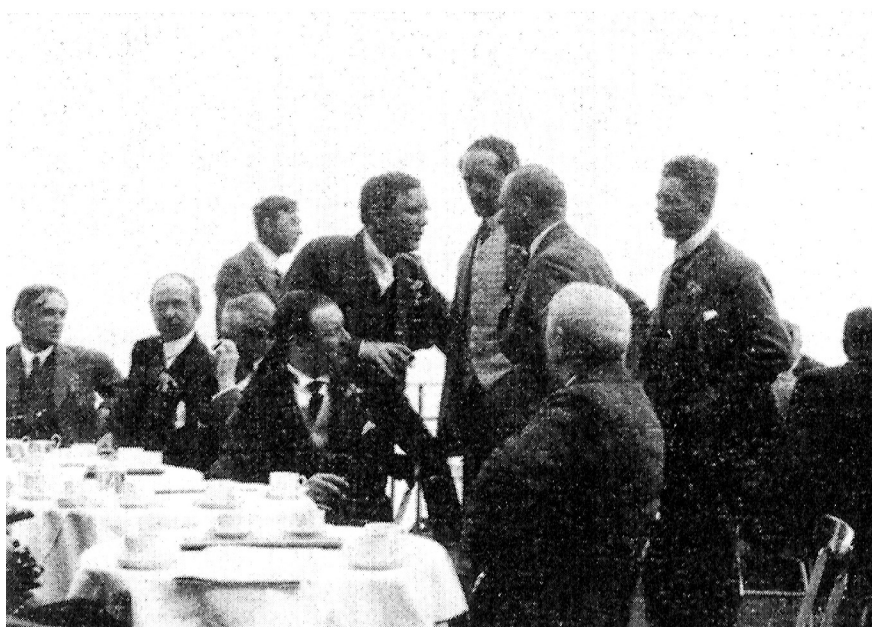
Abstract	4
Resumo	5
1. Introdução	11
1.1 Formação e Percurso	13
Lista de Obras	20
Cronologia	21
2. Obras Iniciais	23
2.1 Clube de Remo, Estocolmo (1911)	27
2.2 As Villas e as casas para trabalhadores	29
2.3 Crematório em Bergaliden, Helsingborg (1914)	33
2.4 Os Primeiros Cemitérios (1914-19)	39
2.5 A Capela da Ressurreição, Cemitério do Bosque, Estocolmo (1919-25)	47
2.5.1 Contexto	47
2.5.2 Arquitectura	55
3. Obras Finais	69
3.1 Igreja Paroquial de São Pedro, Klippan (1962-66)	71
3.1.1 Contexto	71
3.1.2 Arquitectura	71
3.2 Quiosque das Flores, Cemitério Este de Malmö (1968-69)	87
4. Obras Intermédias	91
4.1 Período Classicista 1915-1930	95
4.1.1 Capela de Kvarnsveden (1919-24)	95
4.1.2 Capelas e Crematório do Cemitério Este de Malmö (1916-29)	99
4.1.3 Teatro de Malmö (1924-27 anteprojecto)	107
4.2 Período Modernista 1930-1935	109
4.2.1 Exposição de Estocolmo (1930)	109
4.2.2 Edifício de Escritórios da Segurança Social, Estocolmo (1928-32)	113
4.2.3 Capela do Cemitério de Enköping (1930-32)	117
4.2.4 Crematórios do Cemitério do Bosque e do Cemitério Este (1930-36)	119
4.3 Período Moderno 1935-1955	123
4.3.1 Villa Edstrand, Falsterbo (1933-37)	123
4.3.2 Igreja de Johannesburg, Gotemburgo (1933-34)	127
4.3.3 Teatro de Malmö (1933-44)	129
4.3.4 As Três Capelas do Cemitério Este de Malmö (1935-56)	133
4.3.5 Fábrica da IDESTA, Eskilstuna (1940-56)	141
4.3.6 Igreja Paroquial de São Marcos, Bjorkhagen (1956-64)	145
5. Considerações Finais	149
5.1 Referências	151
5.2 Linguagem	155
Referências Bibliográficas	170
Origem das Imagens	172

“Only a very small part of Architecture belongs to Art, the Tomb and the Monument”

Adolf Loos



1. INTRODUÇÃO



1.1 Gotemburgo, 1923.
Ao centro Asplund apoia-se em Lewerentz, que está sentado, durante uma conversa.

1.1 Formação e Percurso

Sigurd Lewerentz nasce a 1885 em Västernorrland, no norte da Suécia, estudou entre 1903 e 1908 no Instituto de Tecnologia de Chalmers em Gotemburgo, onde inicia os seus estudos no curso de Engenharia Mecânica. Pouco tempo depois pede transferência para Construção Civil, e é aceite na melhor turma. Durante os verões de 1905 e 1906 trabalha na fábrica de vidro do pai, onde desde cedo observa a arte de fabricar peças de vidro¹, experiência que mais tarde lhe permite desenhar peças em vidro para serviços de mesa. Entre 1908 e 1910 estagia em Berlim e Munique nos escritórios de Bruno Möhring (1863-1929), Theodor Fischer (1862-1938) e Richard Riemerschmid (1868-1957) onde participa em projectos de habitação para a cidade-jardim de Hellerau. Antes de iniciar o estágio no atelier de Theodor Fischer, em 1909, é lhe pedido que realize uma viagem por Itália, uma prática habitual na época. Estes estágios eram de curta duração, por vontade própria, numa constante rotatividade de experiências de trabalho.

Em 1910 inscreve-se na Academia de Artes de Estocolmo no curso de Arquitectura, onde apenas completa a disciplina sobre o Renascimento. Nessa altura, um grupo de estudantes manifesta-se contra o ensino conservador da Academia, e decidem formar uma nova escola, a *Klara Skola*². Lewerentz participa neste movimento que contava também com a presença de Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Osvald Almqvist (1884-1950). Esta nova escola, de ensino gratuito, conta com a presença de ilustres arquitectos da época, Carl Westman (1866-1936), Ragnar Östberg (1866-1945), Carl Bergsten (1879-1935) e Ivar Tengbom (1878-1968), considerados os mestres do estilo Romântico na Escandinávia mais tarde ultrapassado pelo Classicismo Nórdico. A Klara Skola procurava estabelecer um novo ensino mais actual. Uma parte da aprendizagem consistia na realização de estágio pelos seus alunos em escritórios dos mestres; Lewerentz estagia assim com Carl Westman durante um ano, uma experiência

¹ AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*; p. 14.

² *Klara Skola*, tradução do sueco para português, *escola clara*.

que o influenciou, como é visível pela estética da Villa Gustav Ericsson, realizada em 1912, fortemente inspirada no estilo Romântico da época.³

Quando em 1911 abre um escritório independente com o seu antigo colega Torsten Stubelius (1883-1963)⁴, começam por projectar pequenas casas para trabalhadores de fábricas⁵. Restam actualmente apenas alguns exemplos deste período, como é o caso da Höganas Company, dona da empresa mineira de Nyvang. Essas empresas tinham arquitectos próprios que davam continuidade aos projectos iniciais, de acordo com outros princípios. Projectam também algumas casas de grande dimensão com uma estética e tipologia ainda demasiado agarradas às influências Românticas da época. Esta fase, foi importante para a formação de Lewerentz, graças a uma melhor capacidade negocial de Stubelius, mas será de pouca duração, começando-se a distanciar do colega, apenas quatro anos depois, quando se iniciam os projectos para os Cemitérios de Estocolmo e de Malmö a partir de 1915.

O primeiro projecto de programa fúnebre em parceria com Stubelius surge em 1914 com o concurso para o novo Crematório em Bergaliden em Helsingborg, sendo nesse ano apresentado na Exposição dos Países Bálticos em Malmö. Apesar de não ter ganho o concurso, esta apresentação bem sucedida representa a primeira projecção pública de Lewerentz, sendo este projecto o ponto de viragem no tipo de encomenda

³ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 60.

⁴ Torsten Stubelius um ano mais velho que Lewerentz, e com um percurso académico semelhante a este, estagia em Berlim e Munique onde se conheceram. Entre a sua obra feita, até então, destaca-se o restaurante Gyldene Freden em Estocolmo, onde desenha os interiores bem como os copos de vidro, louça e a cutelaria. Como forma de pagamento, tinha sido oferecido a Stubelius comida e bebida, levando-o infelizmente ao alcoolismo uns anos depois; AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 18.

⁵ Estas encomendas vinham directamente das fábricas que procuravam, desta forma, proporcionar melhores condições aos seus trabalhadores.

que viria a receber.

Em 1915 ganha o concurso para o Cemitério do Bosque em Estocolmo⁶, em co-autoria com Gunnar Asplund, e em 1916 o concurso para o Cemitério Este de Malmö, que realiza sozinho.

No Cemitério do Bosque, Lewerentz é exclusivamente responsável pela Capela da Ressurreição (1923) e pelo Monte da Lembrança (1928), bem como toda a rede de percursos pedonais e logísticos existentes. A abordagem contemplativa e de longa maturação em relação à arquitectura reflecte-se na demora e indecisão dos seus projectos. Durante o projecto para o Crematório do Cemitério do Bosque, em 1935, Lewerentz acaba por ser afastado pela comissão do Cemitério, assumindo Asplund exclusivamente, a autoria do mesmo até à sua conclusão em 1940.

No entanto, no Cemitério Este de Malmö (1916-71), Lewerentz é autor⁷ de todo o projecto naquele que é considerado o seu maior legado, uma vez que representa, no seu conjunto, a obra de maior duração temporal. Ao todo são sete obras independentes, incluindo o Crematório, que sofrem um total de seis sucessivas intervenções espaçadas por um período de 40 anos, não considerando o projecto paisagístico que incluí os percursos e os campos das sepulturas.

Em 1929 funda uma pequena companhia, a *Stockholm Ljusreklam AB*, especializada em anúncios retro-iluminados e no ano seguinte ganha o concurso para o cartaz e logótipo da Exposição de Estocolmo de 1930. O sucesso desta pequena empresa é fulcral para a criação de uma nova marca, a BLOKK AB, criada com quatro outros sócios (acrónimo que contém os nomes de cada)⁸, de onde iriam surgir

⁶ O concurso (lançado entre setembro de 1914 e maio de 1915) era inédito por ser o primeiro internacional, e aberto a várias áreas de profissão desde arquitectos a arquitectos paisagísticos e artistas; o programa é escrito em inglês e alemão e contou com 53 participantes; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 108.

⁷ Num total de 55 anos de trabalho e acompanhamento de 12 projectos, estando 10 deles construídos. Em 1916 é ganha o concurso e em 1971 é finalizado o acrescento da casa do guarda no complexo Crematório que é o seu último projecto.

⁸ B: David Blomberg, L: Sigurd Lewerentz, O: Axel Olsson, K: Claes Kreuger, K: Gunnar Kocken in AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 93.

alguns projectos para interiores de lojas e montras. Poucos anos mais tarde, em 1933, a empresa colapsa devido a fracas encomendas e Lewerentz assume individualmente a sua liderança a uma escala menor. Após o afastamento dos sócios incorpora a sua patente IDESTA (registada em 1929 para denominar as suas próprias criações) nas ferragens de aço-inox, mantendo a marca BLOKK.

Para a Exposição de Estocolmo de 1930, desenha também três protótipos de casas de férias, dois deles construídos e exibidos no recinto desta. Inicia nesse período vários trabalhos na área do design gráfico, industrial e de interiores. Este evento inicia uma mudança de paradigma na sociedade sueca sobre as vantagens, da ideologia funcionalista do Movimento Moderno, na melhoria da qualidade de vida doméstica, aliada à construção standardizada. A influência desde evento é determinante para explicar as várias alterações, ainda em projecto, que surgiram em todos os projectos em iminência de serem construídos. Os projectos para o Teatro de Malmö, o Crematório do Cemitério Este de Malmö e o Edifício de Escritórios da Segurança Social em Estocolmo são todos radicalmente influenciados pela estética da Expo de 1930.

Entre 1930 e 1935, num período de intensas reformas na prática arquitectónica na Suécia assiste-se a grandes transformações no léxico arquitectónico de Lewerentz e a uma profunda reflexão sobre a pertinência do uso do código clássico nos seus projectos. No espaço de 5 anos surgem duas “fases” na Arquitectura de Lewerentz. Enquanto que em 1930 irá adoptar as influências do Estilo Internacional, em 1935 abandona-o, deixando o seu aspecto plástico e formal, para iniciar um novo período de evolução linguística específico de Lewerentz. Durante estes cinco anos, vários acontecimentos profissionais farão Lewerentz afastar-se da produção arquitectónica, dedicando-se ao fabrico de ferragens em aço-inox, de onde nasce a sua patente de ferragens IDESTA, já antes referida. Ainda hoje se especula sobre o motivo desta decisão que pode estar relacionada, com o afastamento involuntário do projecto para o Crematório do Cemitério do Bosque, assim como a imposição forçada de colaboração com dois outros arquitectos no projecto final do Teatro de Malmö. A longa amizade

pessoal e profissional com Asplund é irreversivelmente abalada em 1935, culminado com a súbita morte do colega, em 1940, devido a um ataque de coração, meses depois da inauguração do Crematório no Cemitério do Bosque.

Em 1940, Lewerentz compra e renova a fábrica em Eskilstuna, perto de Estocolmo, que desde 1930 tinha fabricado as ferragens para a BLOKK AB e IDESTA. Nesta altura, Lewerentz decide fundir a patente e a marca numa só série de produtos. Três anos mais tarde, em 1943, renova o último piso e o ático da fábrica para apartamento próprio e atelier, respectivamente. Desta forma centralizava a concepção, prototipagem e fabrico dos seus produtos. Nos treze anos que marcam este período irá participar em alguns concursos de arquitectura em Uppsala.

Em 1956, com 71 anos, conquista o primeiro lugar no concurso para a futura Igreja Paroquial de São Marco, em Björkhagen, perto de Estocolmo; é também construído nesse ano a Capela da Esperança - *Hoppets Kapell* e um acrescento ao complexo do Crematório do Cemitério Este, ambos no Cemitério Este de Malmö. Nesse mesmo ano, Lewerentz muda-se para a península de Skånor no sul da Suécia, deixando a gestão da fábrica para o seu filho. Durante a construção da Igreja em Björkhagen, Lewerentz é convidado, em 1962, para projectar uma futura paróquia em Klippan, apelidada de São Pedro, considerada, juntamente com a Capela da Ressurreição, de 1925, as suas obras-primas.

Depois de uma vida de relativo anonimato e pouca divulgação da sua obra Lewerentz só começa a ser reconhecido tardiamente aos 80 anos, depois da obra da Igreja de São Marcos, finalizada em 1964. Cinco anos depois termina a Igreja Paroquial de São Pedro em Klippan. De salientar que estas duas igrejas, fundamentais para a legitimidade da longa maturidade para com a arquitectura em Lewerentz, são realizadas num período em que a grande maioria dos seus colegas de profissão já não exerciam⁹.

Ainda assim, em 1968 é construído o quiosque de flores do Cemitério Este que

⁹ EDMAN, Bengt; "Sigurd Lewerentz" in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 370.

será a sua última obra¹⁰. Um ano antes de falecer, em 1975, aos 90 anos, faz ainda um interessante projecto, não construído, para uma paróquia em Våxjö e ainda um protótipo para uma cadeira de metal e madeira inspirada no perfil dos bancos de tijolo , da sacristia e do altar na Igreja Paroquial de São Pedro. É ainda em vida, em 1968, que surge a primeira exposição retrospectiva da sua obra, “The Work of Sigurd Lewerentz”, sinal tardio de reconhecimento, apresentada primeiro em faculdades de arquitectura e depois, em formato itinerante, na Dinamarca, em Aarhus e Copenhaga, na Suécia, em Estocolmo e Malmö, e ainda na Alemanha em Munique¹¹ (onde começou a sua carreira profissional enquanto estagiário)

Lewerentz viveu 90 anos. Trabalhou mais tempo e até mais tarde que a maioria dos seus colegas coetâneos. O trabalho produzido por Lewerentz não foi tão difundido como o de Asplund, motivo explicado, não só pela sua natureza reservada e complexa, como também pela menor difusão da sua obra. No entanto, uma análise mais aprofundada à sua obra revela-nos a enorme contemporaneidade do seu legado.

¹⁰ Excluindo o acrescento feito pouco depois, anexado ao Crematório, para uma casa do guarda.

¹¹ AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 193.

Lista de Obras

Clube de Remo - Djurgarden, Estocolmo
1911
Sigurd Lewerentz & Torsten Stubelius
Clube para o Clube de Remo de Estocolmo

Villa Ericsson - Lidingo-Brevik, Estocolmo
1912
Sigurd Lewerentz & Torsten Stubelius
Para o Engenheiro Gustav M. Ericsson

Villa Ahxner - Djursholm, Estocolmo
1914
Sigurd Lewerentz & Torsten Stubelius
Casa para o Engenheiro Harald Ahxner

Villa Ramén - Helsingborg
1914-15
Sigurd Lewerentz & Torsten Stubelius
Casa para o Engenheiro Artur Ramén

Crematório de Bergaliden - Helsingborg
1914
Sigurd Lewerentz
Capela Funerária e Crematório

Cemitério de Forsbacka - Forsbacka Bruk
1914-22
Sigurd Lewerentz

1914-22 Cemitério
1919-22 Capela

Cemitério de Valdemarsvik - Valdemarsvik
1915-23
Sigurd Lewerentz
Capela Funerária e Cemitério

Cemitério de Rud - Karlstad
1916-19
Sigurd Lewerentz

Cemitério de Kvarnsveden - Borlänge
1919-24
Sigurd Lewerentz

Cemitério do Bosque - Estocolmo
1915-61
Sigurd Lewerentz & Gunnar Asplund

1915 Competição Internacional (1ºlugar)
1918-22 (Capela do Bosque, Asplund)
1919-22 Capela da Ressurreição (versões inicial)
1922-25 Capela da Ressurreição
1928 Monte da Lembrança
1930-34 Crematório (Asplund e Lewerentz, não realizado)
1935-40 (Crematório, Asplund)
1958-61 Espaço de apoio à Capela da Ressurreição

Cemitério Este - Malmö
1916-71
Sigurd Lewerentz

1916 Competição Nacional (1ºLugar)
1922-25 Praça Cerimonial e Sala de Espera
1923-26 Capela de St. Birgitta e salas mortuárias
1923-24 Capela Principal
1920-25 Capela Secundária
1923-25 Crematório (1ª versão c/ 3 cones)
1928-29 Crematório (2ª versão c/ 2 cones)
1931-32 Crematório (versão final)
1935-36 Capela (adjacente do Crematório)

1935-43 Capelas Gêmeas: St. Knut e St. Gertrud
1955-56 Capela da Esperança
1968-69 Quiosque das Flores
1964-71 Casa do guarda

Teatro de Malmö - Malmö
1924-44
Sigurd Lewerentz

1924-27 estudo preliminar
1933 1ª competição (1ºlugar)
1935 2ª competição (1ºlugar)
1935-44 Versão final, em colaboração com Erik Lallerstedt e David Helldén

Exposição de Estocolmo - Estocolmo
1929-30
Sigurd Lewerentz

Protótipo casa de férias no.47
Protótipo apartamento no.2
Papel de parede e mobiliário para casas
Stands de exposição
(realizados pela Stockholm Ljusreklam AB)
Interior para um autocarro da General Motors
Logótipo, tipografia e Cartaz da Exposição de Estocolmo
(competição, 1ºlugar)
Poste de Anúncios
(competição, 1ºlugar, realizado pela Stockholm Ljusreklam AB)

Escritórios da Segurança Social - Estocolmo
1928-32
Sigurd Lewerentz

Cemitério de Enköping - Enköping
1930-32
Sigurd Lewerentz

Villa Edstrand - Falsterbo, Skanör
1933-37
Sigurd Lewerentz

1933-35 3 versões do projecto
1935-38 4ª versão e final

Igreja Johannesberg - Gotemburgo
1933-34
Sigurd Lewerentz

Fábrica da IDESTA - Eskilstuna
1940-56
Sigurd Lewerentz

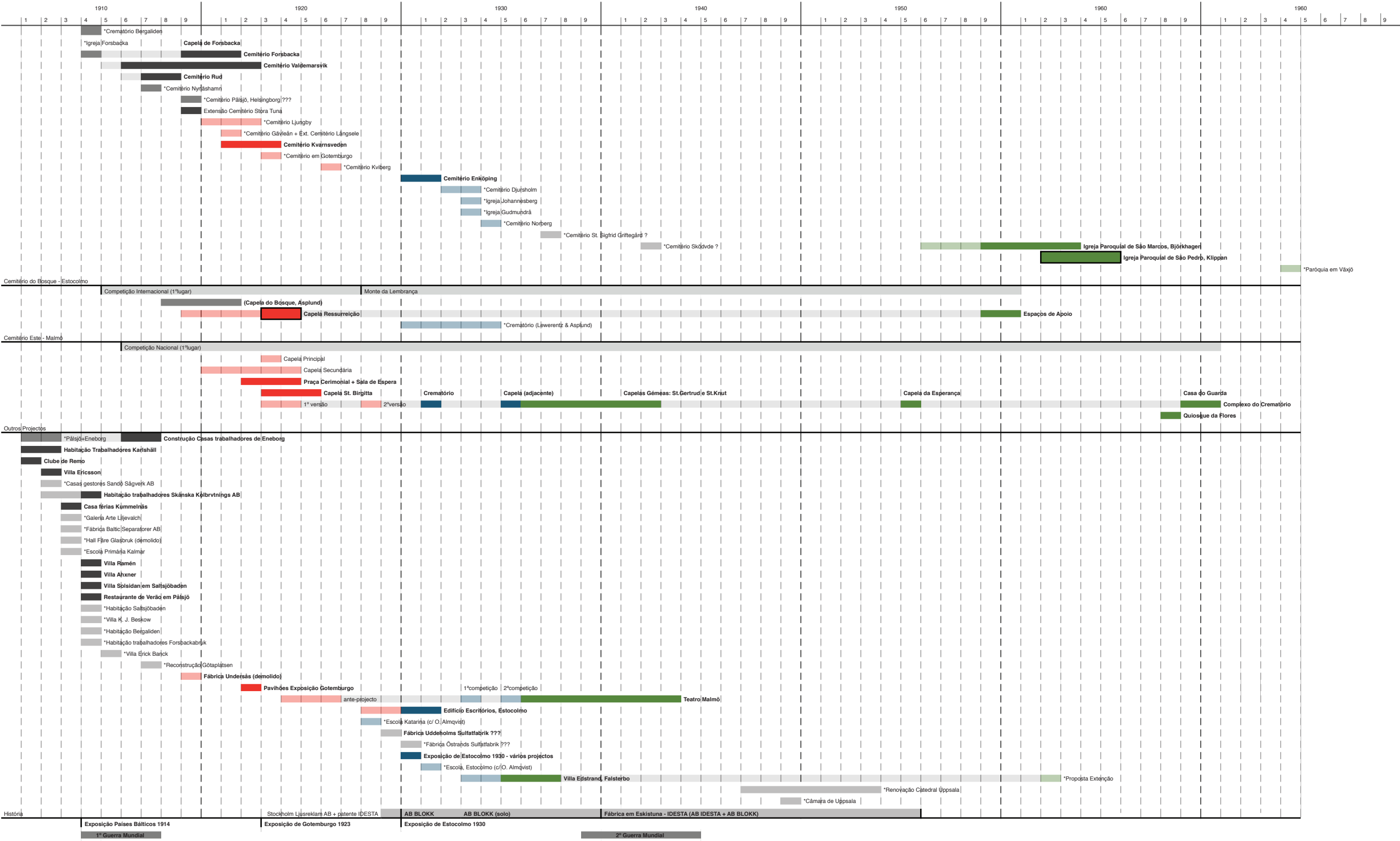
1940 Remodelação da Fábrica
1943 Remodelação do sótão em apartamento e escritório

Igreja Paroquial de São Marcos - Bjorkhagen
1956-64
Sigurd Lewerentz

Igreja Paroquial de São Pedro - Klippan
1962-66
Sigurd Lewerentz

Residências de Lewerentz
1911 Lilla Nygatan - Estocolmo
1927 Strandvägen - Estocolmo
1943 Bruksgatan - Eskilstuna
1956 Mellangatan - Falsterbo, Skanör
1970 Kävlingeången - Lund

Cronologia





2. OBRAS INICIAIS

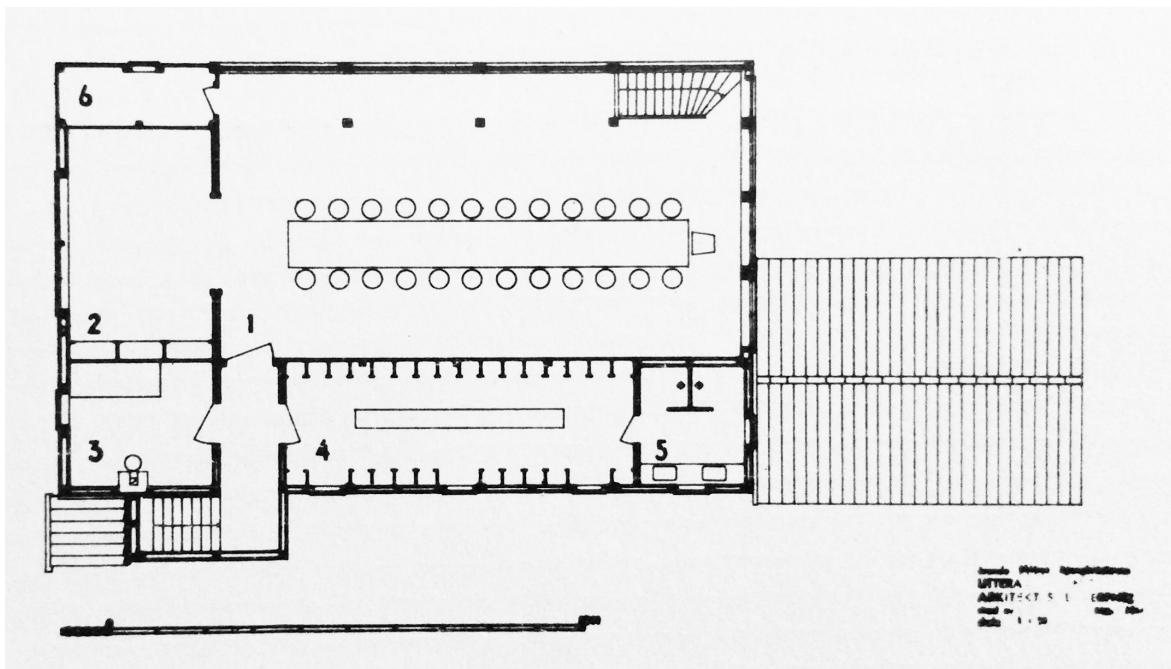
Neste capítulo são abordadas as obras realizadas até ao período em que a Capela da Ressurreição é construída em meados dos anos 20. As primeiras obras de Lewerentz, feitas em parceria com o seu sócio Stubelius, começam em 1911 (fim dos estudos na *Klara Skola*) e terminam em Outubro de 1916¹². Revelam uma forte influência no Nacionalismo Romântico predominante nos finais do séc. XIX na Escandinávia. Este período contém no entanto os alicerces para o que estaria para acontecer tanto a curto, como a longo prazo. A construção de madeira do Clube de Remo em Estocolmo (1912) é utilizada nos protótipos de casas de férias na Exposição de Estocolmo, em 1930, e os projectos das capelas e os seus arranjos paisagísticos servem de laboratório para os cemitérios maiores de Estocolmo e Malmö, construídos progressivamente nas décadas seguintes.

O concurso para um Crematório em Bergaliden (1914), desta época, revela como é possível reinventar a cerimónia funerária numa *promenade architectural* recheada de alegorias bíblicas. A prática da cremação, ao contrário do enterro convencional, podia gerar consequências psicológicas dramáticas no luto, e como tal uma cerimónia alternativa era necessária.¹³ Desta interpretação resulta uma metodologia e significação arquitectural que serão aplicadas nos programas fúnebres e religiosos.

Por outro lado, observamos como a alvenaria de tijolo de Helsingborg, utilizada como material de construção em habitação de baixo custo para trabalhadores, cai em desuso, sendo reinterpretada, quase 40 anos depois, com a utilização, inesperada, em Igrejas Paroquiais.

¹² AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 193.

¹³ WANG, Wilfried; “Architecture as an extension of Life” in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.); *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 18.



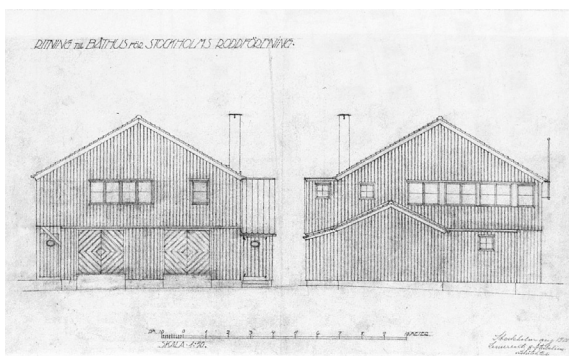
2.1 Clube de Remo, piso superior do restaurante.



2.2 Clube de Remo, cais das embarcações.

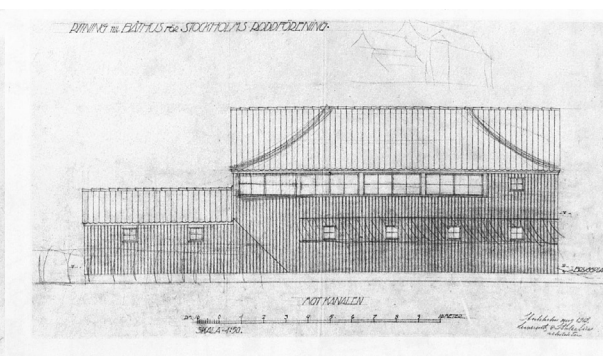


2.3 Casa No. 47, Exposição de Estocolmo, 1930.



2.4 Clube de Remo, alçado nascente, poente e sul.

No alçado sul é visível uma outra hipótese de cobertura com uma geometria côncava das águas.



2.1 Clube de Remo, Estocolmo (1911)

Este pequeno Clube de Remo, o primeiro projecto de Lewerentz em parceria com Stubelius, tem dois pisos: um inferior, com o armazém das embarcações e um superior, com o espaço do clube, o bar/restaurante e os balneários.

Localizado no extremo do lago de Djurgården, a poucos minutos de Estocolmo, o clube situa-se nos antigos terrenos de caça da família real, convertido em parque público.

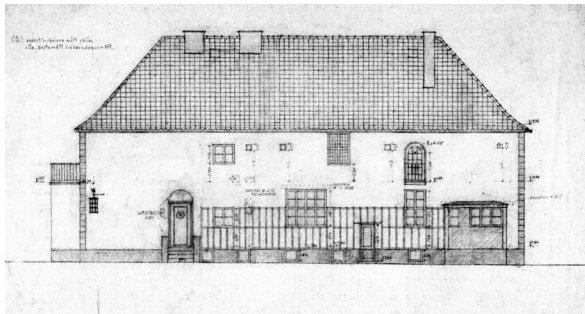
No clube de remo, o piso superior avança sobre o inferior e oferece protecção a quem descansa no exterior com vista para o lago. As dimensões são ditadas pela dimensão das embarcações (10 e 18 metros) e a decoração é quase inexistente.

A sala do restaurante, graças à vista para o lago em toda a sua extensão e pelo espaço ser interceptado por uma das águas do telhado, sugere estar-se dentro de um barco onde a madeira abunda, com janelas estreitas e horizontais, e água em redor.¹⁴

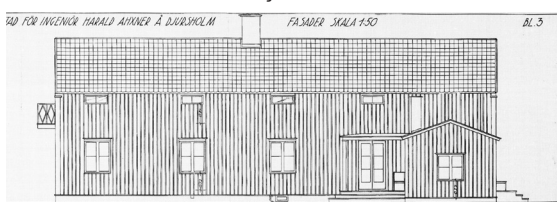
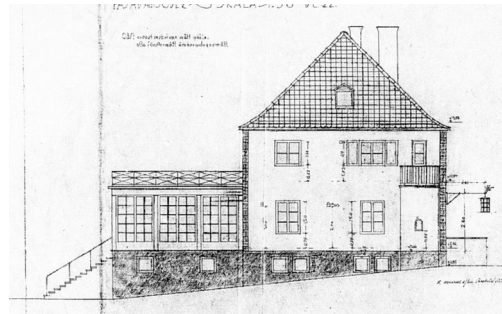
A construção económica com estrutura e revestimentos de madeira em ripas, dispostas na vertical, serve de exercício para a Villa Ahxner (1914), projecto onde Lewerentz argumenta ser possível construir uma casa unifamiliar sem ser necessário gastar muito dinheiro¹⁵. Esta estratégia ganha especial relevância na Exposição de 1930, vinte anos depois, onde defende a possibilidade de todos poderem ter direito a uma casa privada.

¹⁴ Idem; p. 63.

¹⁵ Lewerentz escreve ainda, de forma irónica, na introdução ao seu projecto da Villa Axhner que publica na *Teknisk Tidskrift* de 1919 que a forma da casa tinha sido inspirado no físico “jovial” do cliente, que um edifício longo e estreito o deixaria confortável; AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 81.



2.5 Villa Ramén 1914-15, alçados.



2.6 Villa Ahxner 1914, alçados.



2.7 Villa Ericsson 1912, alçado.



2.8 Villa Ericsson 1912, cozinha.



2.9 Villa Ahxner 1914, vista exterior da varanda.



2.10 Villa Ahxner 1914, vista exterior da entrada.

2.2 As Villas e as casas para trabalhadores

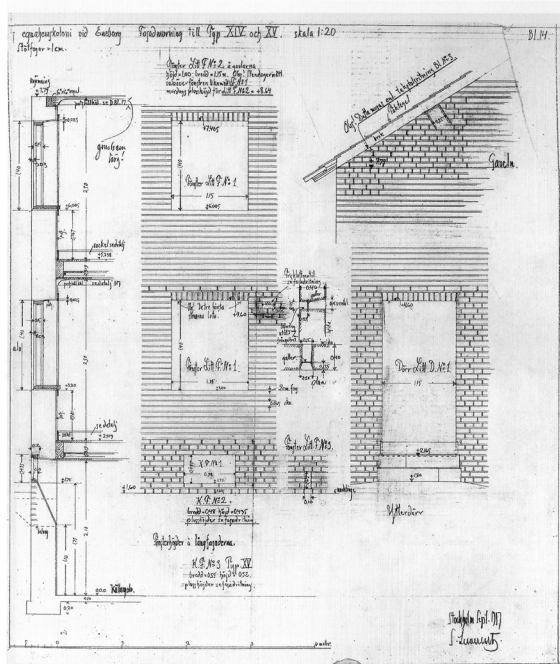
Os projectos para Villas e habitações para trabalhadores de fábricas, em meados da década de 1910, representam o maior volume de trabalho do atelier Lewerentz&Stubelius; totalizando cerca de quinze projectos que, no entanto, a grande maioria, não são realizados. A formação de Lewerentz em construção civil, durante os anos em Gotemburgo, é aqui utilizada e são experimentados vários tipos de construção. Na Villa Gustav Ericsson, de 1912, usa grossas paredes de tijolo e alvenaria de pedra, na Villa Axhner usa madeira e na Villa Ramón recobre o tijolo de reboco pintado de branco.

Um aspecto importante do desenho destas casas tem a ver com a forma como resolve os aspectos formais exteriores e interiores. Já neste período é visível a forma como, no exterior, Lewerentz não recorre a grandes projecções das coberturas, e como desenha as janelas em continuidade com a fachada, enfatizando uma unidade formal do projecto. No interior, a distribuição do programa é, geralmente, simples e feita de forma directa, sem desperdícios em átrios. A abordagem pragmática de Lewerentz é mais próxima dos exemplos de Heinrich Tessenow (1876–1950) que dos exemplos de Riemerschmid onde estagiou na Alemanha.¹⁶

Lewerentz tinha a capacidade de construir grandes casas, como é o exemplo da Villa Ramón a Villa Axhner, mas o seu interesse e participação em movimentos como o “Movement for Home Ownership”¹⁷ revela uma preocupação humanista que se irá reflectir na sua obra. Estes movimentos orientavam-se essencialmente a agricultores bem como a construtores, promovendo também a participação de pessoas interessadas

¹⁶ “Riemerschmid’s designs emphasized the rural aspect by his use of mansard roof with overhanging eaves and window shutters (...) None of this rural character exists in Heinrich Tessenow’s designs for the same settlement.” WANG, Wilfried; “Architecture as an extension of Life” in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol. I*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 13.

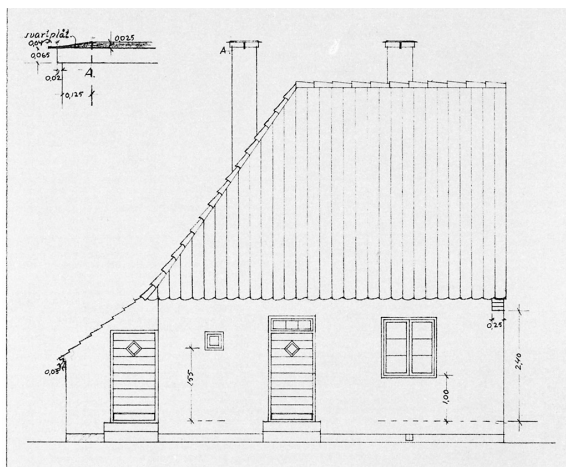
¹⁷ Procuravam implementar formas de facilitar a construção de pequenas casas privadas com condições de salubridade e qualidade, acessível a todos; Idem; p. 22.



2.11 Casas em Eneborg 1911-18.
corte construtivo e pormenorização.



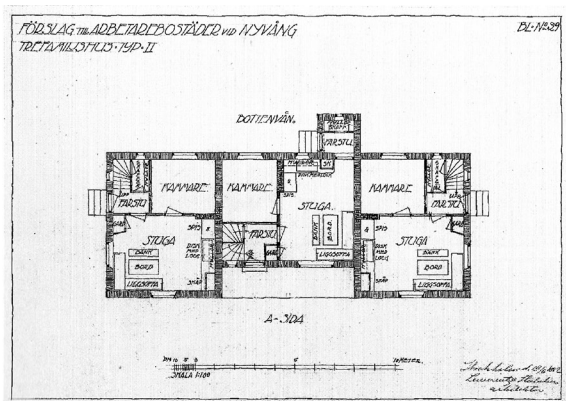
2.12 Casas em Eneborg 1911-18.
fachada de uma casa tipo.



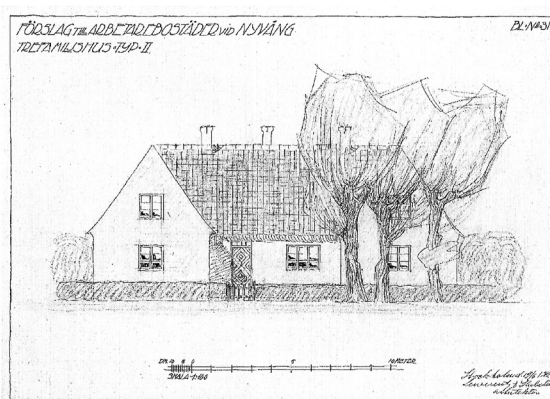
2.13 Casas em Nyvåg 1912-13, alçado topo.



2.14 Arquivo Lewerentz - Escandinávia.



2.15 Casas em Nyvåg 1912-13, planta e alçado.



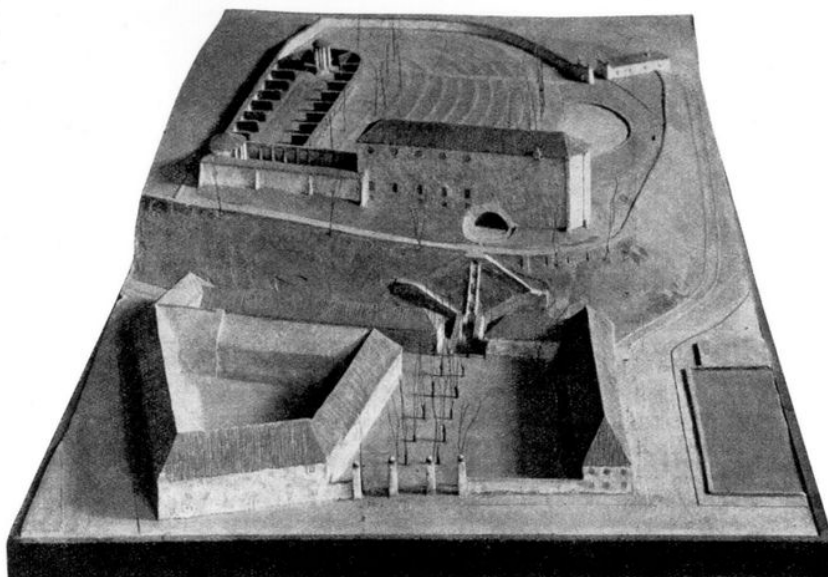
sob a forma de workshops¹⁸.

A prioridade nas habitações para trabalhadores, para além de um tempo curto construção, era também a de proporcionar boas condições de vivência. No projecto para as habitações de Nyvång, a fábrica responsável pelas habitações dos seus trabalhadores, compra 20 hectares de terreno onde constrói casas de várias tipologias que permitiam a adaptação aos vários horários laborais. No caso dos trabalhadores nocturnos solteiros, ficavam alojados no ático da habitação com acesso próprio, enquanto que no rés-do-chão vivia uma outra família, o que permitia um eficaz aproveitamento do calor pelas divisões.¹⁹ A companhia fornecia a casa juntamente com um jardim privado, oito árvores de fruto e vegetação, para além de um conjunto de serviços locais. Este sistema procurava reproduzir o exemplo da cidade-jardim à inglesa.²⁰

¹⁸ Idem; p. 21.

¹⁹ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 57.

²⁰ AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 22.



2.16 Crematório de Bergaliden 1914, maquete.
Entrada no cemitério com cascata ladeada de lanços de escadas.



2.17 Crematório de Bergaliden 1914, aguarela.
Vista do crematório dos campos de sepultura.

2.3 Crematório em Bergaliden, Helsingborg (1914)

No início do século XX, o tema da cremação, foi discutido um pouco por toda a Europa, sendo que no sul foi banida pela política da Igreja introduzida no século XIX. No norte, no entanto, começou a ser aceite por motivos práticos e por ter sido corrente no início da Idade do Bronze antes da religião cristã se expandir.²¹

Assim, apesar da prática da cremação ter sido introduzida em 1857 na Suécia, só será oficializada em 1880 com a criação da *Swedish Society for Cremation*; em 1890 surge a primeira instituição em Gotemburgo, e em 1909, surge uma segunda instituição em Estocolmo. Até então, a prática de cremação estava a cargo de sociedades privadas espalhadas pelos vários distritos da Suécia.

O projecto em Bergaliden de 1914 vem responder em parte a esta nova realidade. O programa, concebido especialmente para um concurso, é realizado por Gustav W. Schlyter (1885-1941)²² juntamente com Maurice Maeterlinck (1862–1949), prémio Nobel da Literatura em 1911.

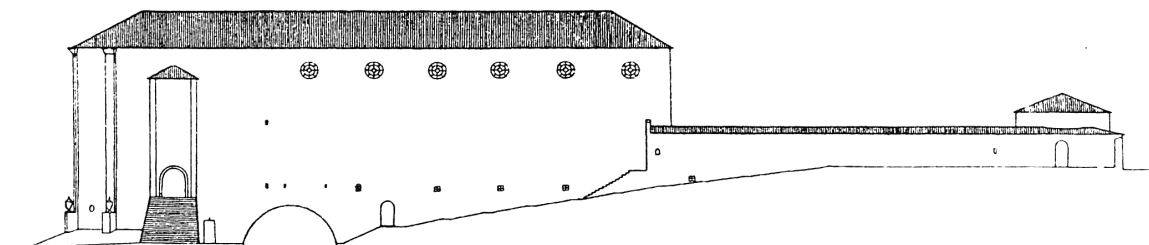
*“They decided that the building should have a east-west orientation, with the “Hall of Life” to the west and the “Hall of Death” to the east. The former would be adorned with images of life, and the latter with scenes of dissolution. “It is for the living that we work. The pause at the side of the relative’s bier is the moment when a person is most like a sensitive (photographic) plate. He must here be inspired with the most life-satiated impressions, so that the good intentions here formulated reside with him even beyond the walls of the temple.”*²³

O resultado é uma interpretação simbólica do ciclo da vida em três momentos; no “Hall of Death” onde a cerimónia é realizada e a pouca luz convida à meditação,

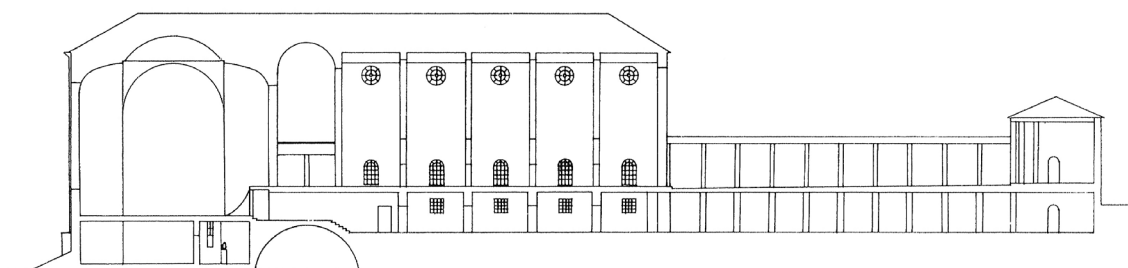
²¹ Idem; p.35.

²² Recém nomeado secretário da sociedade de cremação em 1911, é no fundo um dos principais responsáveis pelo ressurgimento da prática secular da cremação, apelando à serenidade com a morte e ao espírito cívico e democrático deste processo; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 106.

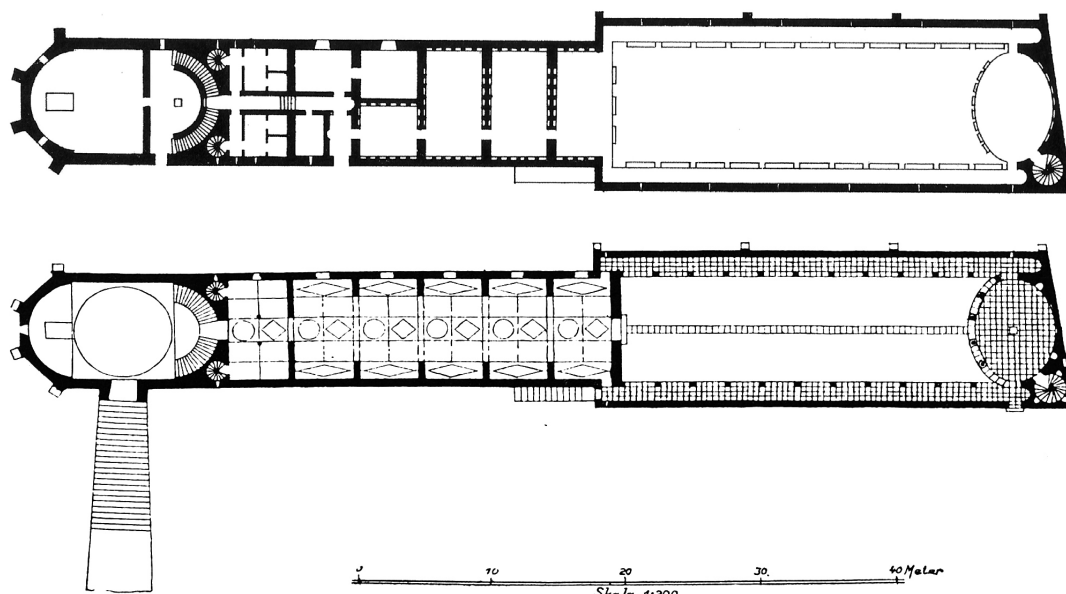
²³ Citação de Schlyter; AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 36.



2.18 Crematório em Bergaliden 1914, alçado nascente.



2.19 Crematório em Bergaliden 1914, corte longitudinal.
as instalações do crematório estão localizadas na cave.



2.20 Crematório em Bergaliden 1914.
Plantas da cave (instalações de cremação) e do piso 1 (capela funerária com acesso ao pátio exterior).

passando pelo “Hall of Life” onde se atravessa uma sequência de várias salas iguais que fazem a transição progressiva para um pátio ajardinado ladeado de urnas cinerárias. No fim deste pátio fica o “Temple of Memory”, um espaço oval onde os familiares podem recolher a urna colocado num pedestal no centro; só depois é que seguem para o exterior do cemitério.²⁴

A verticalidade dos equipamentos religiosos é um dos aspectos tipológicos mais tradicionais nas igrejas e capelas. Presente também neste projecto, será um dos temas de investigação de Lewerentz, que culmina com a proposta, de características espaciais horizontais, para a Igreja de São Pedro em Klippan de 1962.

O edifício, orientado segundo um eixo este-oeste, que simboliza o ciclo da vida; a presença de um pequeno lago, que atravessa o edifício por um escuro túnel, pretende simbolizar a origem da vida e da purificação²⁵. O acesso ao edifício é feito juntamente com o percurso deste lago que finaliza numa cascata; a sua relação perpendicular e proporcional com o edifício aproxima-se em planta da forma da cruz.²⁶ O aspecto revolucionário em Bergaliden é o facto da cerimónia e da cremação serem realizados no mesmo edifício em pisos distintos (respectivamente piso térreo e cave), sendo a urna entregue no fim da cerimónia.

Este esquema, inédito pela sua capacidade de servir as necessidades técnicas e cerimoniais do serviço fúnebre²⁷, é aplicado anos mais tarde no Crematório do Bosque em Estocolmo e no Crematório Este em Malmö onde as infra-estruturas técnicas de cremação estão ligadas subterraneamente às capelas do complexo.

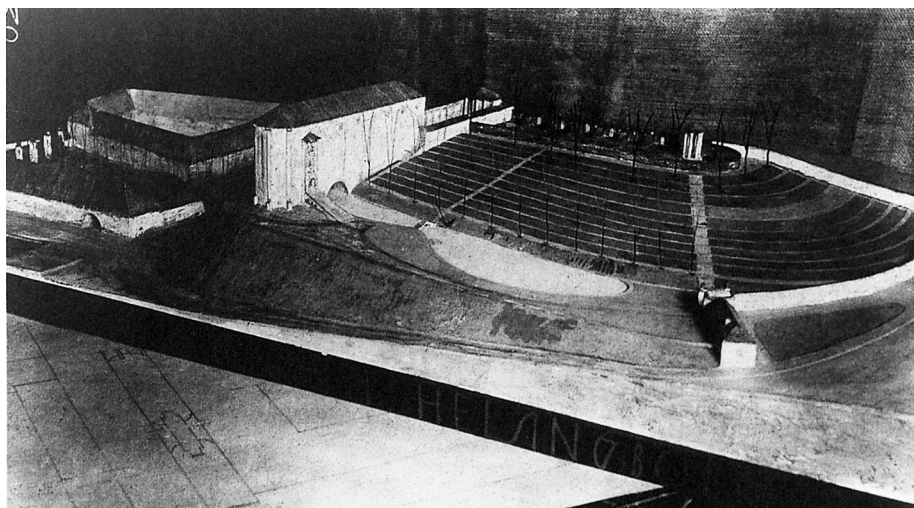
Esta abordagem perante o ritual fúnebre que interpreta o ciclo da vida é inédito e será utilizado por Lewerentz na maioria dos seus projectos, sendo apelidado de “ritual

²⁴ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. .

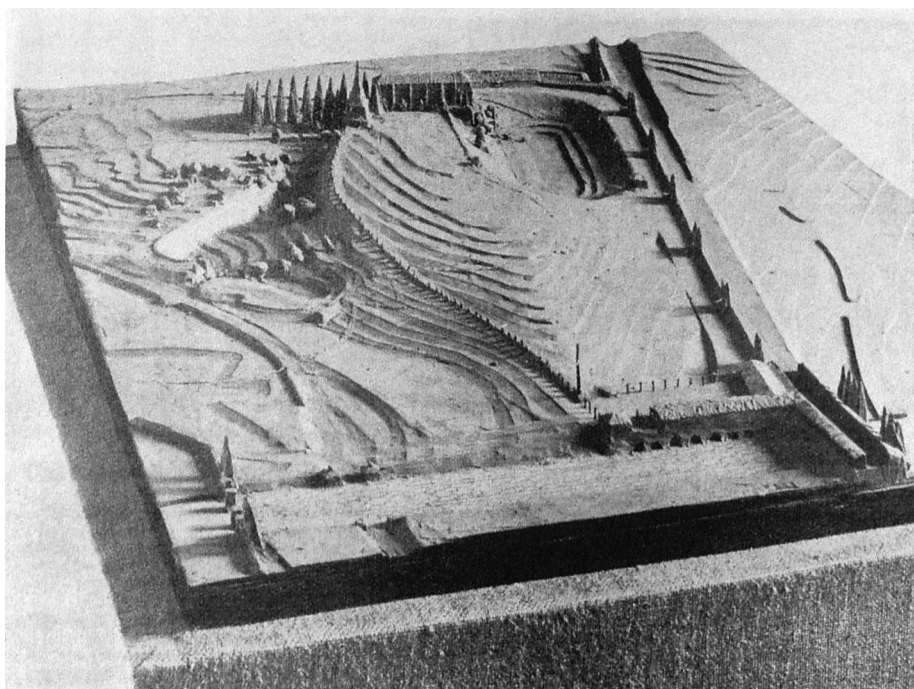
²⁵ Na Idade do Bronze os nórdicos acreditavam que cremação era uma forma de purificação da alma, ao contrário dos países do sul, onde o fogo estava associado ao inferno; Idem; p. 106.

²⁶ Idem; p.85.

²⁷ WANG, Wilfried; “Architecture as an extension of Life” in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.); *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p.10.



2.21 Crematório em Bergaliden 1914, maquete.



2.22 Cemitério do Bosque 1915, maquete de concurso, zona da entrada no cemitério.

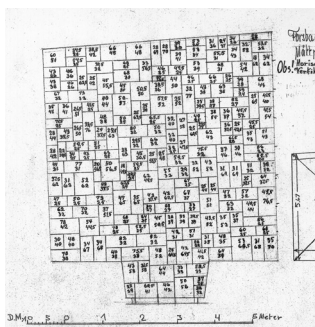
de passagem”. No único texto existente de Lewerentz, que fala sobre a sua ideia de concepção de um cemitério, uma passagem descreve a sua visão:

*“There is a sense in erecting a monument to commemorate an important event or an outstanding deed, but we seem to have lost our sense of proportion when we build monuments for those who die...”*²⁸

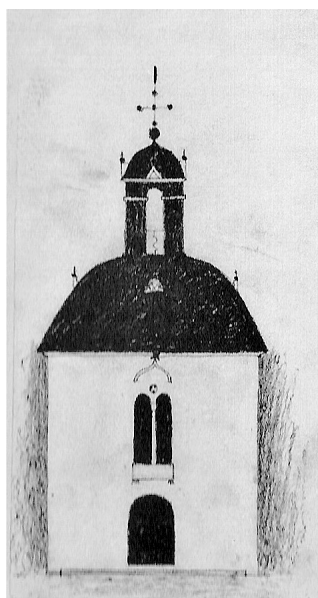
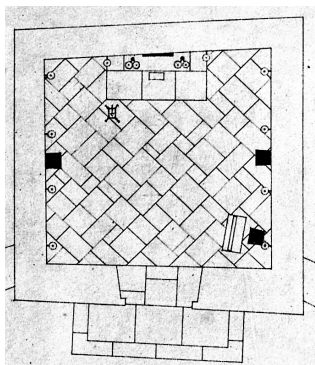
Ragnar Östberg, anterior mestre de Lewerentz, acabaria por ser eleito vencedor do concurso, mas é o projecto de Lewerentz que ganha reconhecimento quando é exibido no pavilhão da Sociedade de Cremação, na Exposição das Nações Bálticas em Malmö, do mesmo ano. Aqui, Asplund acaba por se interessar pelo trabalho de Lewerentz sendo graças a este projecto que se inicia uma parceria de sucesso que os levaria a ganhar, um ano mais tarde, o concurso para o Cemitério do Bosque.²⁹

²⁸ LEWERENTZ, Sigurd; “Modern Cemeteries: Notes on the Landscape” (1939) in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 44.

²⁹ Ragnar Östberg faria no mesmo ano parte do júri para o concurso do Cemitério do Bosque; um outro membro do júri, G. Hanning, director dos cemitério em Stettin na Polónia tinha desenhado um *columbarium* no exterior da Exposição das Nações Bálticas e teria certamente observado o trabalho de Lewerentz como era também conhecido de Stubelius; AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 38.



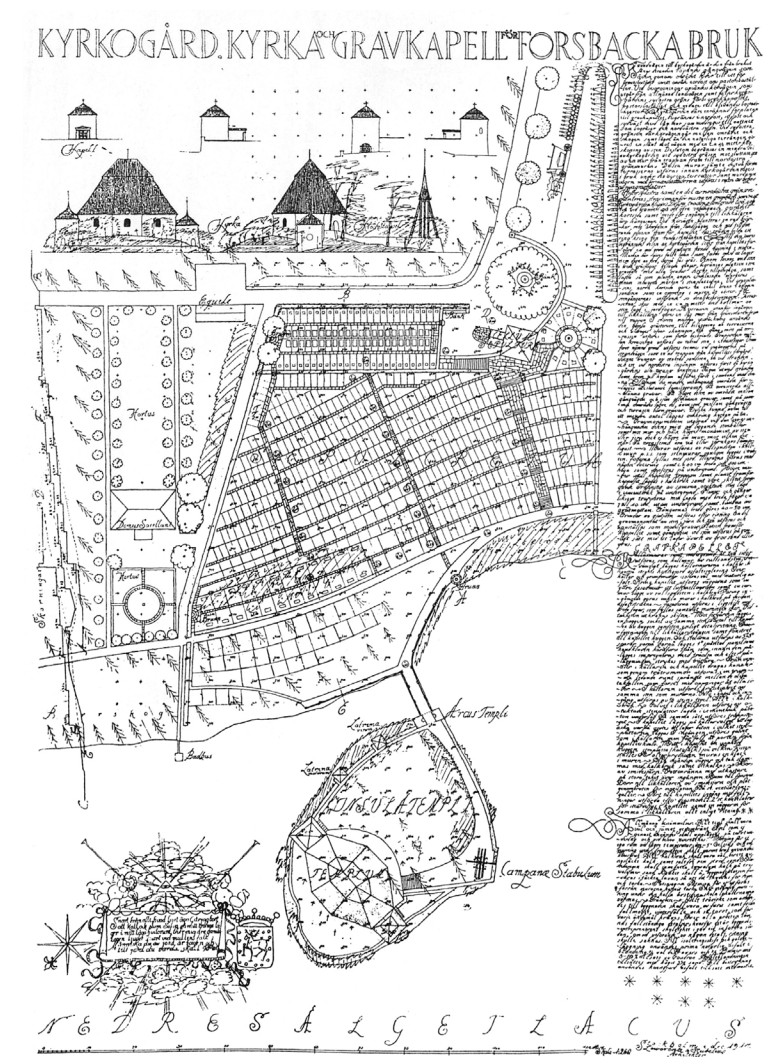
2.23 Capela de Forsbacka.
Versão dos pavimentos
inicial e final.



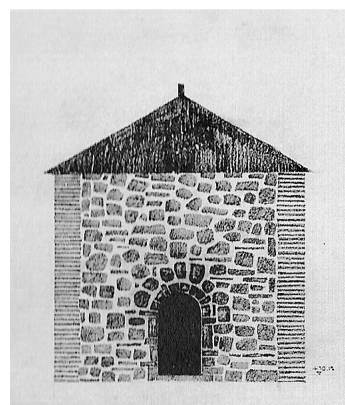
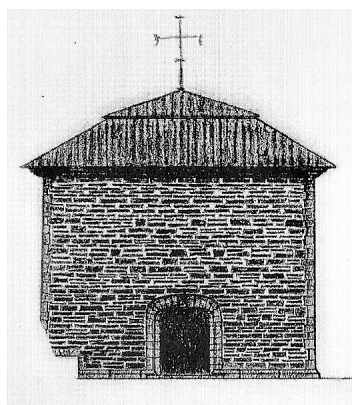
2.25 Capela de Forsbacka 1914-22, estudos de alçado.



2.26 Arquivo Lewerentz - Escandinávia.



2.24 Cemitério de Forsbacka 1914-22, versão inicial.



2.4 Os Primeiros Cemitérios (1914-19)

Graças ao sucesso da exposição de 1914 Lewerentz recebe algumas encomendas para projectar pequenos cemitérios que tivessem capacidade de prestar os serviços cerimoniais. Estes projectos, semelhantes na sua dimensão, seguem uma tipologia característica, de conjugação visual, entre as capelas, os campos de sepultura e os caminhos de acesso pedonais.

Forsbacka, Gävle 1914-22

O cemitério de Forsbacka, realizado inicialmente em parceria com Stubelius³⁰, localizando-se num pequeno terreno, perto de um lago, contemplava no projecto original uma capela e uma igreja com a particularidade da sua planta octogonal e um pronunciado telhado de oito águas.

Do esquema inicial, a torre sineira, com uma geometria triangular, colocada perto da igreja, não é realizada. A capela é alvo de vários estudos de fachada onde várias alvenarias de pedra são estudadas, bem como a quantidade de argamassa das juntas, acabando por ser escolhida uma solução de alvenaria regular, e quase sem expressão de junta. São dadas instruções, durante a sua construção, em 1919, para usar pedras do terreno para construir as paredes e pavimentos.³¹

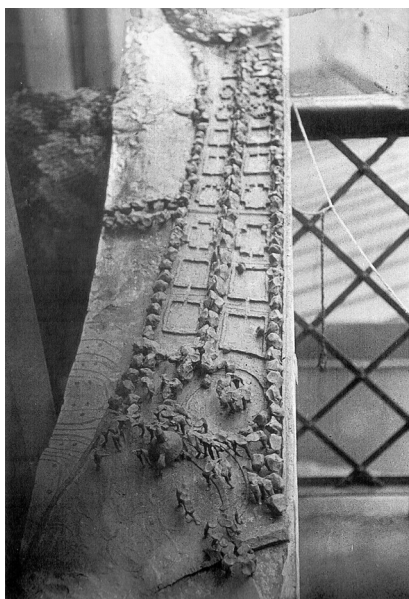
Também os telhados, em projecto, assumiam várias geometrias. Uma das versões tinha inclusive um lanternim central, um tema recorrente em alguns projectos futuros, mas que é abandonado. Acaba por ser escolhida uma conjugação de abóbada facetada que termina em quatro planos junto ao beiral, revestido a cobre, que se assemelha com a torre de uma igreja.³²

A planta começa por ser um simples quadrado com um pavimento de pedra de diferentes dimensões minuciosamente estudada, que eventualmente é rodada 45° juntamente com um dos cantos da capela que é esticado no sentido do altar. Uma única

³⁰ A partir de 1917 Lewerentz passa a assinar exclusivamente o projecto; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 96.

³¹ Ibidem.

³² AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 60.



2.27 Cemitério e Capela de Valdemarksvik, maquete.



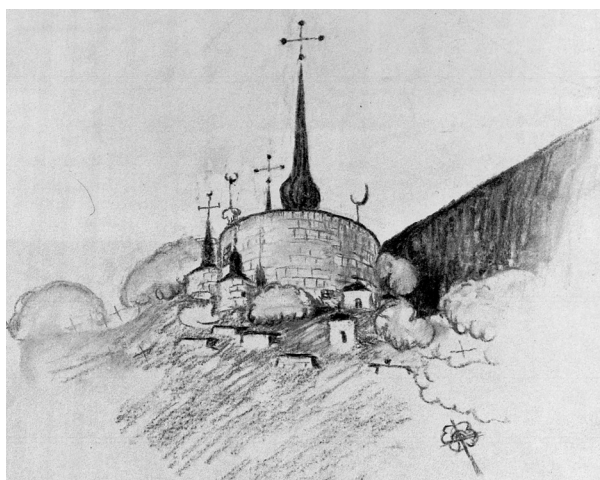
2.29 Capela de Valdemarksvik.
Acesso aos campos de sepulturas.



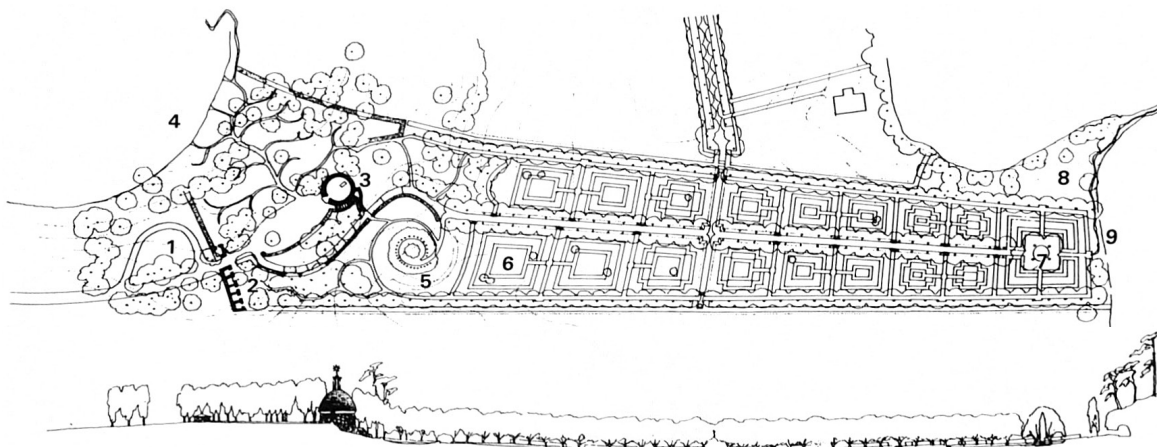
2.30 Fotografia de Asplund, Basílica S. Marcos em Veneza.



2.28 Capela de Valdemarksvik.



2.31 Capela de Rud, perspectiva.



2.32 Cemitério de Valdemarksvik 1915-1916, planta e corte longitudinal.

janela virada a sul ilumina o altar e a cruz. A cruz é segura, simbolicamente, pelos braços, por quatro pequenos ganchos. Um piso inferior serve de depósito mortuário, ligado directamente aos terrenos do cemitério, que não são imediatamente visíveis de quem entra no Cemitério em direcção à Capela. Uma pequena praça circular em rampa antecede a entrada na capela que é feita no sentido ascendente; a praça, relvada, esconde, à primeira vista, um pavimento de pedra em cruz de lados iguais que marca o acesso à capela.

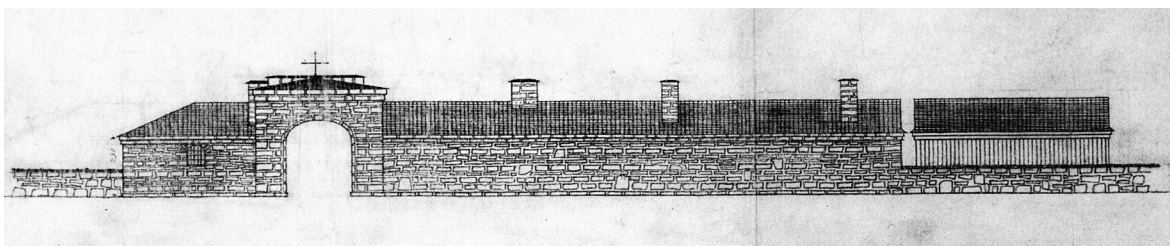
O projecto da igreja apresenta algumas semelhanças com o projecto do Crematório de Skövde, feito por Asplund, em 1939: a planta com cantos chanfrados é acentuado pela cobertura de oito águas como em Forsbacka, bem como a torre sineira, coberta na zona do sino e com a estrutura triangular à vista, é semelhante aos desenhos de Lewerentz.

Valdemarsvik 1915-23

Em Valdemarsvik é construída uma pequena capela de planta circular situada no ponto mais alto do terreno. Os campos reservados para as sepulturas descendem desta cota, e organizam-se ao longo do estreito terreno. A maquete do projecto, feita em barro, assume com a mesma expressão a capela e toda a massa arbórea revelando a importância da vegetação para o desenho de toda a paisagem. A partir do acesso principal, de nível com a capela, é enfatizado um percurso descendente onde a cerimónia continua. O portal, anexado à lateral da capela, é seguido de um conjunto de degraus estreitos por onde se caminha até às sepulturas. Este percurso acompanha, inicialmente, a curvatura da capela para depois se soltar, simbolicamente, até uma cota ainda mais baixa. A divergência formal do portal e da capela como se se tratassem de duas construções divergentes na sua época. As pedras do próprio local são novamente utilizadas.

O desenho circular da capela, provavelmente inspirada no costume na Idade do Bronze em sepulturar os mortos rodeados de pesadas pedras³³, confere à capela um

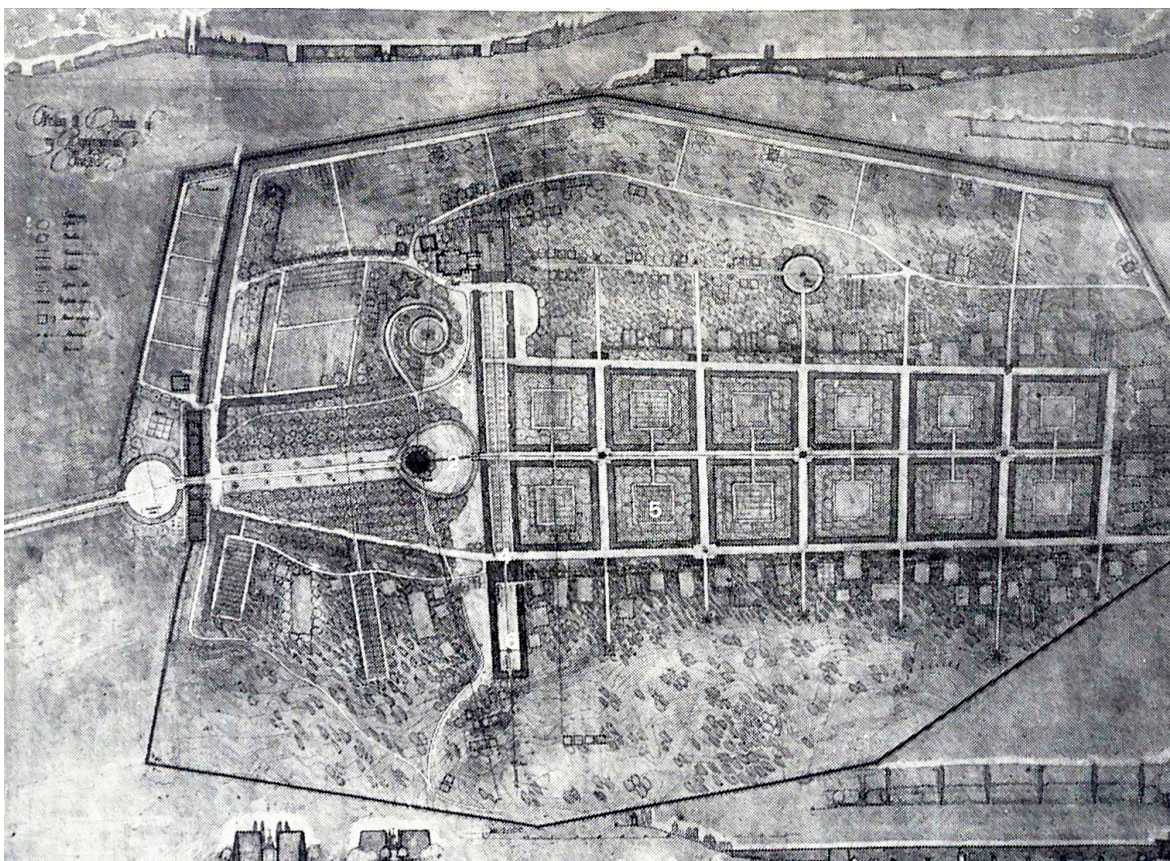
³³ Idem; p. 56.



2.33 Cemitério de Rud 1916-19, edifício de serviços - com entrada no cemitério integrada.



2.34 Cemitério de Valdermarsvik e Rud, acessos aos campos de sepultura.



2.35 Cemitério de Rud 1916-1919, planta geral - a forma da cruz está presente em planta.

aspecto antiquado, quase primitivo. Todos os elementos parecem revelar uma intenção clara de não dar qualquer pista de intervenção moderna.

Rud, Karlstad 1916-19

No Cemitério de Rud são apenas construído os acessos, as sepulturas e os muros do Cemitério. Desentendimentos com a Comissão do Cemitério em relação à arquitectura e atrasos no projecto tiveram como consequência a não realização da capela e do conjunto de edifícios de serviço, que integravam a entrada principal.

A colocação dos edifícios de apoio na zona da entrada, fundida com o próprio portal da entrada, gerou alguma perplexidade junto da Direcção do cemitério que não aprova a solução³⁴. As versões iniciais têm muitas semelhanças com a expressão do projecto da capela de Valdemarsvik com as paredes exteriores feitas de grandes pedras.

Lewerentz consegue no pequeno terreno criar um percurso até às sepulturas, que integra um pequeno lago seguido de uma cascata, que são ladeados por degraus de acesso, marcando a transição da zona da entrada, mais ampla, para as sepulturas. As sepulturas, numa zona mais elevada do cemitério, são protegidas por uma cortina de árvores altas que lhes dão privacidade.

Novamente, a vegetação é utilizada, para dar monumentalidade à dimensão reduzida do cemitério; as suas proporções, geometrias e posições estão minuciosamente representadas nas plantas como massa sólida vegetal³⁵. Nos cemitérios de Lewerentz as transições parecem ser sempre pontuadas com mudanças tanto de cota como de direcções, que enriquecem o percurso pela sua espontaneidade, sejam os terrenos pequenos ou de grandes dimensões.

Apesar da irregularidade topográfica deste terreno, o eixo principal, com uma orientação norte-sul, percorre todo o cemitério³⁶; existe um segundo eixo este-oeste por onde se poderia eventualmente aceder a uma capela (não construída), junto à

³⁴ Idem; p. 61.

³⁵ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 147.

³⁶ Idem; p. 147.



2.36 Arquivo Lewerentz - Itália (Villa Adriana).



2.37 Cemitério de Rud, entrada.



2.38 Caminho dos Sete Poços.



2.39 Arquivo Lewerentz - Itália/Escandinávia.

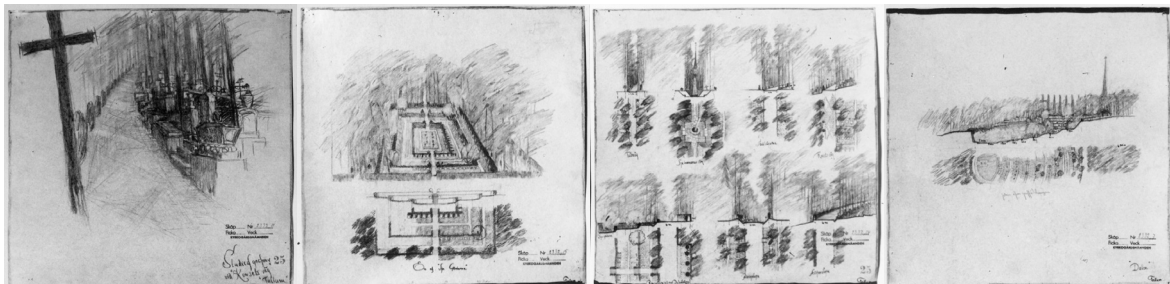
cortina de árvores³⁷.

A representação gráfica dos concursos, que destaca a naturalidade quase orgânica dos percursos e dos perfis, é uma estratégia gráfica, claramente sedutora, explorada de forma a revelar de forma progressiva a arquitectura. Não há pressa em revelar todo o projecto, ele próprio revela-se à medida que se percorrem os segmentos e secções destes percursos.

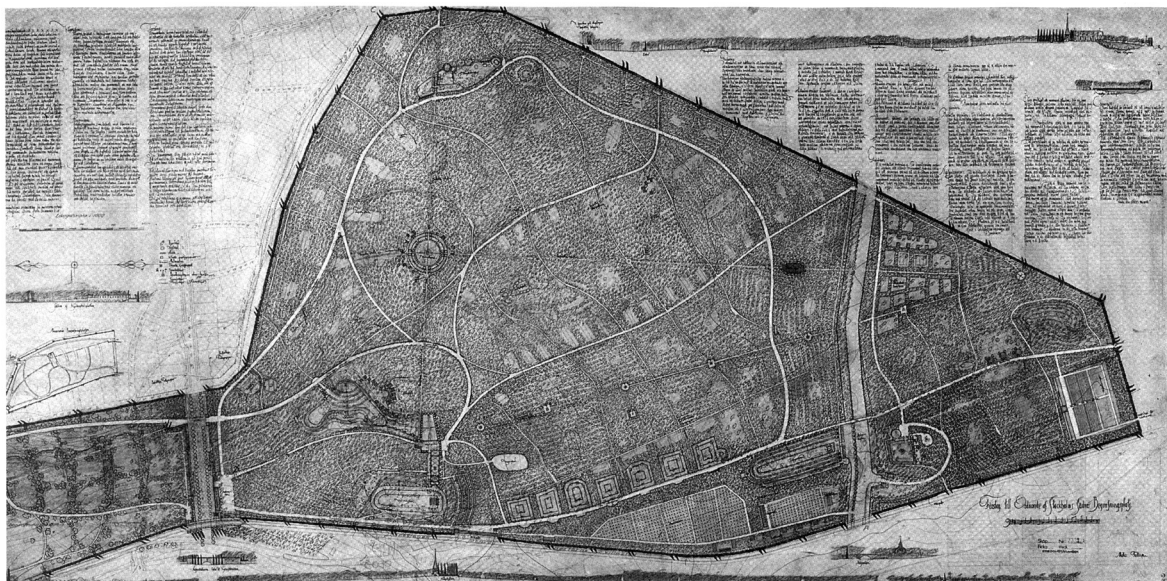
³⁷ Segundo os desenhos, esta capela, que não é realizada, tem muitas semelhanças com a Capela de Valdermarsvik; esta intercepção de eixos perpendiculares, quando observado em planta, reforça a tendência de assumir a presença de atravessamentos pedonais que reproduzem a forma de uma cruz.



2.40 Cemitério do Bosque - fotografia aérea c.(1925-28).
entrada do cemitério e pórtico da Capela da Ressurreição (no topo).



2.41 Cemitério do Bosque, desenhos de perspectivas e secções do concurso, 1915.



2.42 Cemitério do Bosque, 1915, Implantação da proposta de Asplund e Lewerentz.

2.5 A Capela da Ressurreição, Cemitério do Bosque, Estocolmo (1919-25)

2.5.1 Contexto

No Cemitério do Bosque em Estocolmo, da autoria de Lewerentz e Asplund, a Capela da Ressurreição, construída entre 1923 e 1925, é o segundo edifício a ser realizado sendo também o único exemplar exclusivamente atribuído a Lewerentz, de um total de cinco capelas construídas. A primeira, a Capela do Bosque é da autoria de Asplund, construída em 1918. As três capelas restantes (projectadas por Asplund), duas gémeas e uma maior, fazem parte do complexo do Crematório, inaugurado em 1940, e alberga as cerimónias de maior dimensão e em directa relação com a grande estrutura porticada do complexo e a vasta paisagem perto da entrada principal.

Uma série de circunstâncias na concepção e execução da Capela da Ressurreição, em sintonia quase perfeita com a intenção e desejo inicial de Lewerentz, fazem deste projecto algo muito especial. Já a Capela do Bosque de Asplund, que nasceu da necessidade urgente de criar um espaço para as cerimónias iniciais, explica, em parte, a sua concepção construtiva mais simples.

O projecto começa em 1919 e só quatro anos depois é que é iniciada a sua construção, um período relativamente extenso para uma obra desta dimensão, que atravessou inúmeras fases. O esquema inicial do concurso para o novo cemitério já contemplava a construção de várias capelas distribuídas ao longo dos percursos internos. Ainda nesse esquema é visível a intenção de criar diferentes atmosferas ao longo do percurso. Observa-se isto nas perspectivas desenhadas e nos cortes esquemáticos, alguns deles inclusivé em perspectiva, dos vários locais que preenchiam as laterais das folhas. A riqueza e diversidade visual que se antevia nestes desenhos, juntamente com a harmonia e subtilidade do desenho da floresta, percursos e áreas fúnebres foram fundamentais para a selecção deste projecto como vencedor.

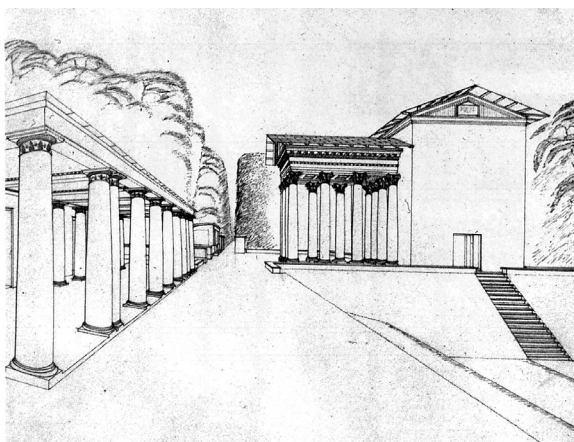
Já em 1919 Lewerentz tinha ficado encarregue de redesenhar a entrada principal



2.43 Arquivo Lewerentz - Itália.



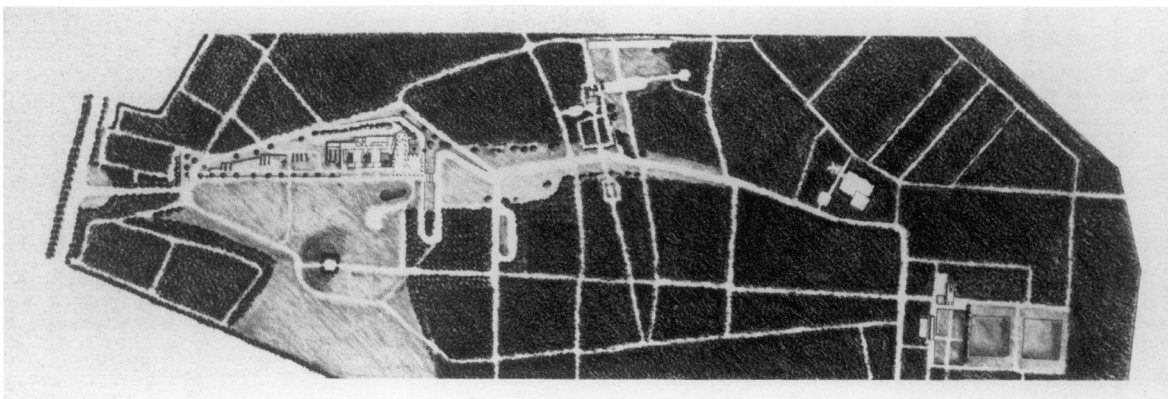
2.44 Capela da Ressurreição, aproximação.



2.45 Capela da Ressurreição e Salas Mortuárias.



2.46 Capela da Ressurreição
Sepulturas após a saída da Capela.



2.47 Cemitério do Bosque 1940, Implantação actual. O maior eixo representa o Caminho dos Sete Poços.

em forma de *exedra* (lat. de origem grega: *ex-*, fora de; *hedra*, banco) interceptada obliquamente pelo corredor da entrada num estilo claramente Classicizante.³⁸

Um certo aspecto melancólico e bucólico parece invadir todo o desenho dos percursos do cemitério e isso contribuí para uma aparente “consciência romântica”³⁹. A atmosfera “Romântica” desta obra é confirmada pela escolha de utilizar elementos clássicos no seu estado mais depurado (como é o caso do pórtico) conjugada com a manipulação da vegetação madura do Bosque, intervencionada de forma a salientar a Arquitectura. Estas soluções utiliza, e combinadas de forma a conferir uma mensagem quase que bíblica, contêm os ingredientes perfeitos para um cenário digno dos melhores pintores do Período Romântico como é o caso de Caspar Friedrich⁴⁰.

A extensão temporal dos projectos no Cemitério do Bosque permitiram a Lewerentz aplicar a experiência dos projectos anteriores, das pequenas capelas e cemitérios que realizou anos antes.

A implantação da proposta de Asplund e Lewerentz para o concurso para o Cemitério do Bosque em 1915 contém representações de capelas e percursos com muitas semelhanças gráficas com os projectos anteriores de Lewerentz para cemitérios. A intenção para construir uma capela no fim do Caminho dos Sete Poços surge em 1921, numa fase de desenvolvimento dos percursos pedonais e dos eixos bem distante

³⁸ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013;p. 115.

³⁹ A origem para o desenho do Cemitério de Estocolmo surge da consciência Romântica. A calma, nostalgia, siêncio. “holy calm, that blissful liasion between self and world so much cherished by the romantic conscioness”; PORPHYRIOS, Demetri; “Classical, Christian, Socialdemocrat. Asplund and Lewerentz’s Funerary Architecture” in *Lotus internacional*, no.38, 1983; p.71-77.

⁴⁰ Também dos cenários metafísicos de Giorgio de Chirico; na verdade estas duas personagem partilham algumas semelhanças na forma de ser e lidar com a sua arte, bem como na pertinência com que defendem as suas convicções; WOLF, Norbert; *Caspar David Friedrich (1774-1840)*; Taschen, 2003.



2.48 Capela do Bosque - portal de entrada.



2.49 Caspar David Friedrich.
1826 *Graveyard under Snow.*



2.50 Capela do Bosque - vista de entrada.



2.51 Capela da Ressurreição.
vista do Caminho dos Sete Poços a partir do Monte da Lembrança.

dos esquemas iniciais do concurso.⁴¹

Após os primeiros projectos da década de 1910 com características mais tradicionais e vernaculares, Lewerentz muda essencialmente para uma escolha de linguagem do tipo Clássico, interpretado de uma forma depurada, sem se abstrair das particulares formais dos elementos primários e secundários que o compõem. A Capela da Ressurreição é um exemplo notável de como é possível utilizar um código do passado, aplicada no século XX, interpretada de forma a o depurar, com a eloquência com que foi feito séculos antes no período Renascentista.

A presença da Capela do Bosque de Asplund no cemitério é bastante mais discreta⁴². O seu acesso é enfatizado por um pequeno portal de betão no eixo do percurso até à capela, em conjugação com as árvores com copas baixas, com a baixa altura da antecâmara da capela, e com a diferença da cor escura da cobertura alta com o tom branco de toda a entrada e das colunas.

*“If Asplund’s Woodland Cemetery illustrates the period’s obsession with primitivism, Lewerentz’s Resurrection Chapel describes the period’s critical tensions with academicism and classical revivalism.”*⁴³

A conjugação das árvores densas e copas baixas, juntamente com a entrada, igualmente baixa, acentuada pela pintura de asfalto escura, dá uma tensão horizontal e tranquilizante na aproximação. Em contraste, se compararmos com o efeito da aproximação à Capela da Ressurreição a partir do Monte da Lembrança, reparamos que a conjugação do corredor aberto por entre a floresta de árvores estreitas e altas,

⁴¹ Meses depois da inauguração simultânea do Cemitério e da Capela do Bosque, a comissão pede a Lewerentz para desenhar uma nova capela de tamanho semelhante à recém inaugurada, mas que tivesse uma relação mais directa com o plano; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 122.

⁴² A posição actual da capela do bosque é alterada em 1919 que antes a colocava perto da actual entrada. Nesse ano a comissão decide que afinal uma capela maior (actual crematório), realizada com melhores materiais estaria em relação directa com a entrada. A capela que Asplund desenha teria um carácter mais provisório, daí a sua posição secundarizada de forma a não interferir com o crematório; Idem; p. 115.

⁴³ EDMAN, Bengt; “Sigurd Lewerentz” in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 372.



2.52 Cemitério do Bosque - eixo da entrada com vista para a planície.



2.53 Cemitério do Bosque.
Os dois destinos possíveis após o eixo, à esquerda o Crematório e à direita o Monte da Lembrança.

juntamente com a vista apenas parcial do frontão de calcário branco de Ignaberga⁴⁴, provoca uma tensão vertical e mais vertiginosa de aproximação, enfatizada pelos 888 metros⁴⁵ do percurso do Caminho dos Sete Poços.

A primeira impressão na chegada à Capela da Ressurreição é do imponente percurso iniciado no Monte da Lembrança, pontuado por vários atravessamentos transversais que dão acesso aos sete diferentes poços, que lhe dão o nome. Existe nesta longa experiência algo, de dramático e melancólico, que parece não ter fim.

No momento de chegada à capela tudo muda, o código clássico sofre adulterações e muda de registo, tornando-se abstracto quando nos apercebemos do corpo da capela, desfasado em relação ao pórtico, opaco, de cor forte e com uma proporção diferente. É por este caminho que a modernidade brota da aparência inicial.

O contexto desta obra permite a Lewerentz uma total liberdade de concepção, desenvolvimento e concretização, reflectindo-se quase como um Manifesto de Lewerentz. Só muitas décadas depois é que Lewerentz voltaria a ter a mesma liberdade arquitectónica com o projecto para a igreja paroquial de St. Peter em Klippan, concretizada entre 1962 e 1966. É este o motivo da escolha destas duas obras para esta dissertação, isto é, por terem sido momentos onde todas as condições para a concepção de uma arquitectura foram excepcionais.

⁴⁴ A pedreira em Ignaberga na Suécia é conhecida pelo seu calcário branco.

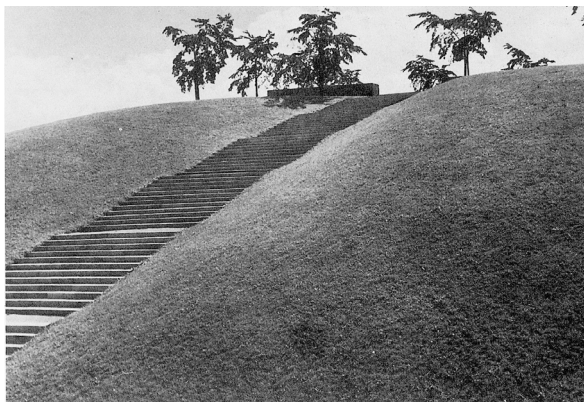
⁴⁵ In www.skogskyrkogarden.stockholm.se.



2.54 Monte da Lembrança.
Rampa de precede o Caminho dos Sete Poços.



2.55 Caspar David Friedrich - 1824.
Hill and Ploughed Field near Dresden.



2.56 Monte da Lembrança - escada de acesso.



2.57 Arquivo Lewerentz - Escandinávia.



2.58 Capela da Ressurreição - fim do Caminho dos Sete Poços.



2.59 Arquivo Lewerentz - Escandinávia.

2.5.2 Arquitectura

A Capela da Ressurreição situa-se longe da entrada principal do Crematório; um percurso enfatizado por Lewerentz como um acontecimento que demora meia hora. A rígida estrutura da entrada do cemitério, um longo corredor largo com muros de pedra antecipado pela *Exedra*, desanuvia numa larga planície. O forte eixo é diluído em dois novos destinos simétricos na posição, mas distintos na forma.⁴⁶

No lado esquerdo avistamos o crematório, com um percurso ascendente bem marcado; no lado direito avistamos o Monte da Lembrança (Grove of Remembrance), numa posição mais alta e com um percurso visualmente interrompido, de rumo incerto. A subida para o Monte da Lembrança é irregular com sete lanços de escadas que se vão tornando menos acentuados com a subida, retardando desta forma a chegada ao topo, de onde se observam o Crematório e também o eixo para a Capela da Ressurreição com o seu pórtico parcialmente visível por entre o Caminho dos Sete Poços⁴⁷ (Way of the Seven Wells).

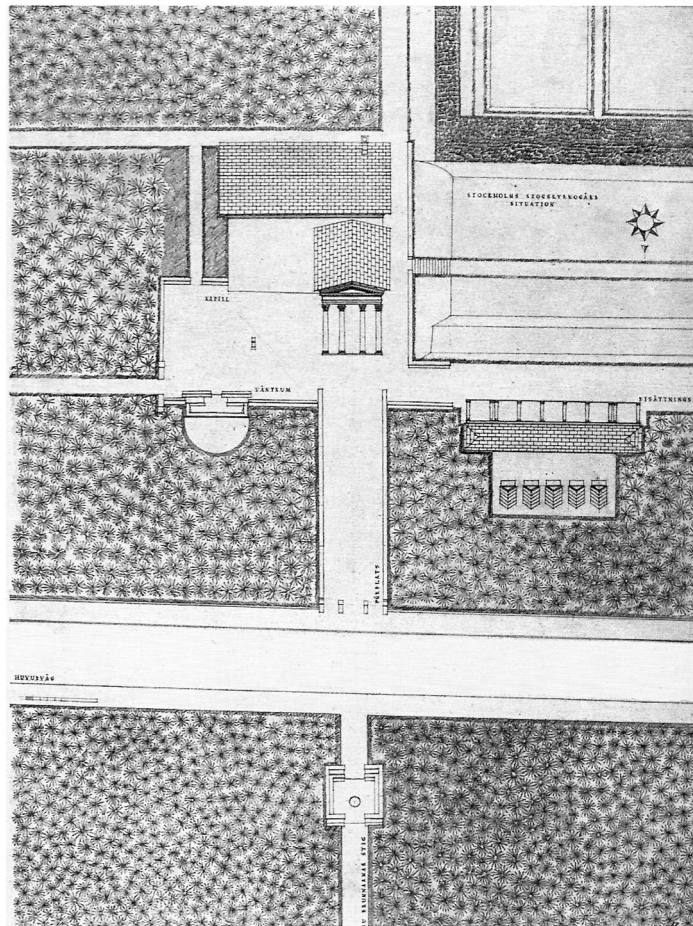
Um peristilo vegetal com doze ulmeiros “coroam” este monte, à semelhança do número e geometria das colunas no frontão da Capela da Ressurreição.

Ao longo do Caminho dos Sete Poços também as árvores mudam, tornando-se mais altas e de folhagem mais escura.⁴⁸ Lewerentz procura sempre formas de enfatizar e dramatizar a experiência cerimonial e, neste caso, perante a realidade da morte de

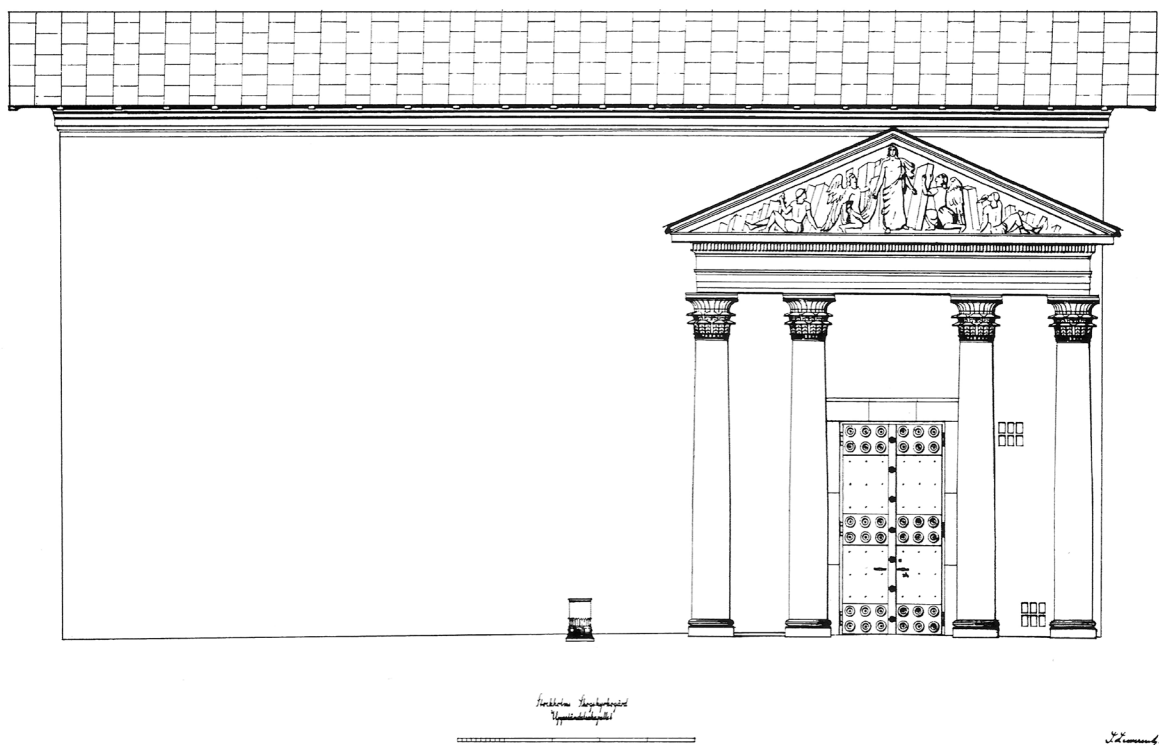
⁴⁶ A decisão de bifurcar o eixo da entrada só é tomada em 1931, quando são chamados três consultores (Sigurd Curman, Lars Israel Wahlman e Ragnar Östberga) ao projecto; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 122.

⁴⁷ As fontes de ferro fundido (no Caminho dos Sete Poços) como um símbolo do intemporal, em forma de banheiras romanas, “acercando el pasado y reduciendo la vida a un instante”; Ao lado da entrada uma fonte cilíndrica (a fonte da vida, a sétima fonte ou uma pia batismal) a água como ciclo da vida que evapora e volta ao estado líquido; MANSILLA, Luis; “La Capella de la Resurreccion” in *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*, Madrid, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987, p. 27-39.

⁴⁸ “The path is lined with weeping birches, then ordinary birches, followed by pines and finally spruces. The idea behind the different trees is that the path becomes increasingly dark, the further along the mourners go, causing them to become more and more melancholy as they approach the chapel.” in www.skogskyrkogarden.se/en/architecture/seven-springs-way.php.



2.60 Capela da Ressurreição 1925, axonometria impossível da Capela e das Salas Mortuárias.



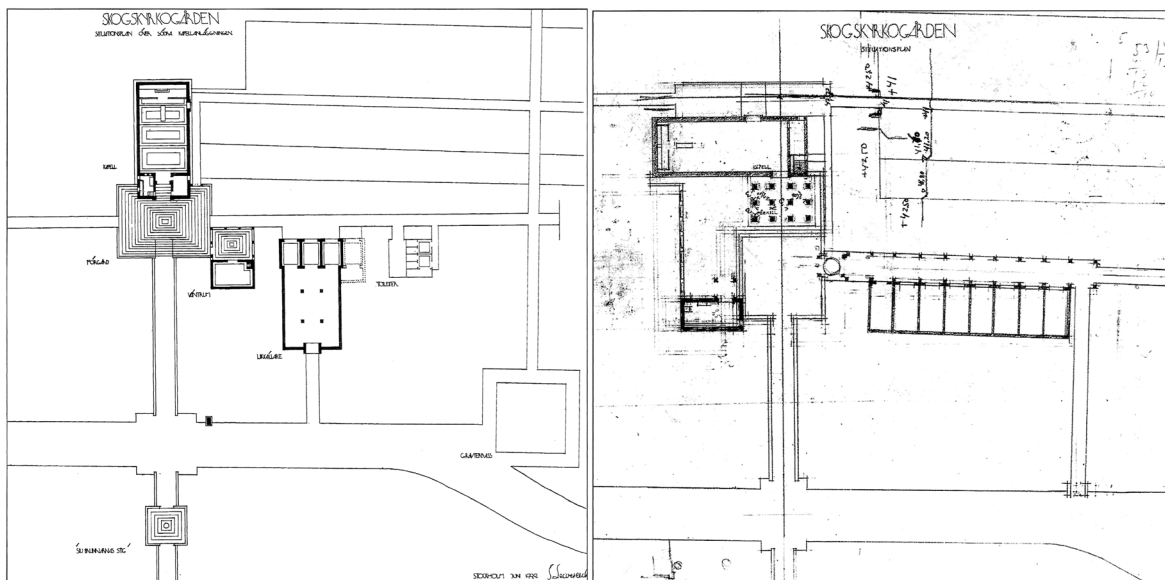
2.61 Capela da Ressurreição 1925, alçado norte.

um familiar, estes subtis momentos reforçam o sentimento de melancolia e lembrança. Esta forma de romantizar toda a experiência é deliberada e pode ser interpretada como uma posição contra a sistematização e standardização da abordagem arquitectónica que os arquitectos começavam a adoptar no início do séc. XX.

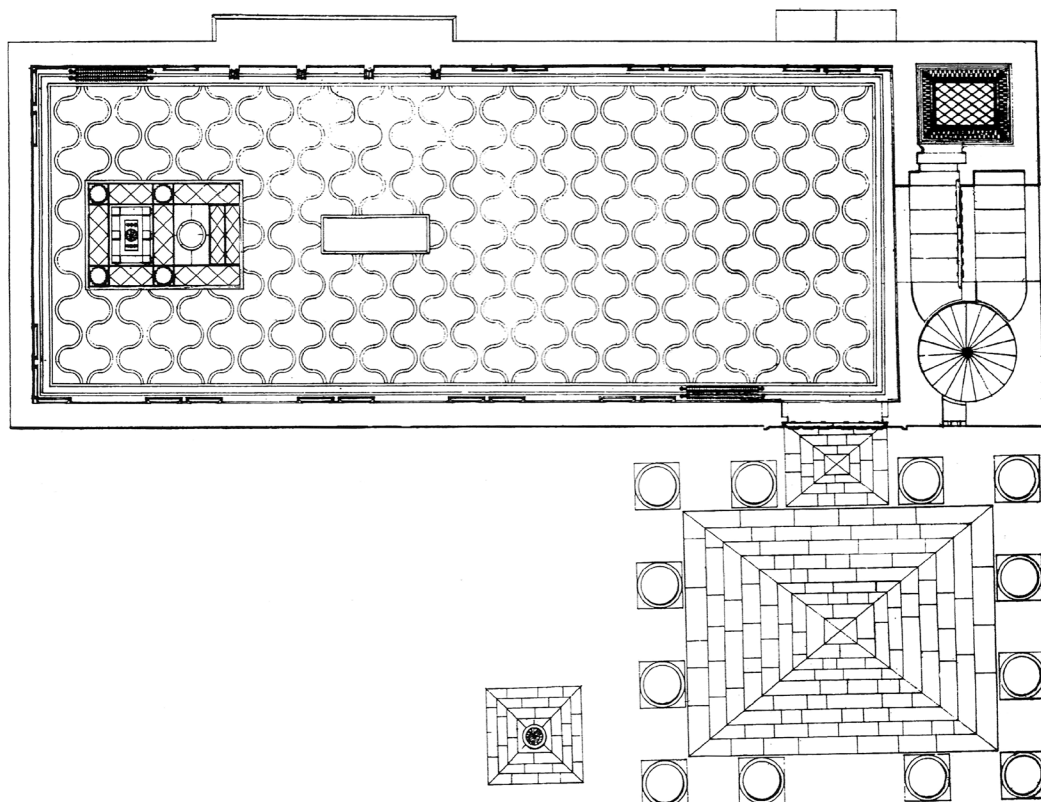
No final do percurso pelo bosque, dois muros paralelos e dois pilares baixos marcam a aproximação à capela, uma aparente repetição do tetrastilo do pórtico; esta passagem pode simbolizar a passagem da atmosfera natural para a artificial construída. A noção de ascensão está aqui também presente, não só com a altura do pórtico, mas também indicada pela ligeira rampa desta entrada que replica a entrada do Cemitério também rampeada⁴⁹. A antecipação visual da chegada à capela até ao encontro com o familiar celebrado, é um percurso interminável; pode imaginar-se o impacto de viver o momento de fortes analogias simbólicas. Não existe a intenção de suavizar a relação com a morte, mas antes amplificar o acontecimento de uma forma melancólica, introspectiva e marcante. Todos nos reunimos na celebração da morte, mas cada pessoa relembra os momentos vividos, de uma forma pessoal e intransmissível. Lewerentz está ciente disso e pretende transformar sentimentos em arquitectura.

O pórtico da entrada, exagerado nas suas proporções, tendo em conta o espaçamento intercolúnio quase igual à base das colunas esconde a porta de entrada na sua sombra e serve de antecâmara como na Capela do Bosque. O cuidado de fornecer antecâmaras nestas capelas é de enorme coerência humanística para além de arquitectónica. No caso da Capela do Bosque a entrada e o espaço cerimonial são unidos pelo telhado, sendo que no caso da Capela da Ressurreição a antecâmara é independente, uma solução posteriormente adoptada por Asplund no Crematório seguindo a mesma lógica de afastamento com o corpo da capela. Este pormenor é, na obra de Asplund, enfatizado pelo sistema de escoamento da água que protege a zona

⁴⁹ A sucessiva visão de elementos “contributes towards the preparation of the visitor’s frame of mind”; WANG, Wilfried; “Architecture as an extension of Life” in DYMLING, C; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol. I*; Stockholm, Bygghörlaget, 1997; p. 20.



2.62 Capela da Ressurreição 1922, versões do projecto de junho e setembro.



2.63 Capela da Ressurreição 1925, planta do rés-do-chão.

de entrada na capela do Crematório, um pormenor técnico que é visível da antecâmara.

O elaborado frontão contrasta com a ausência de decoração das paredes da capela, pintados num tom laranja. O eixo do Caminho dos Sete Poços é diferente da grelha ortogonal das sepulturas na zona sul do cemitério, sendo este desvio interpretado por Lewerentz no desfasamento da Capela com o Pórtico.

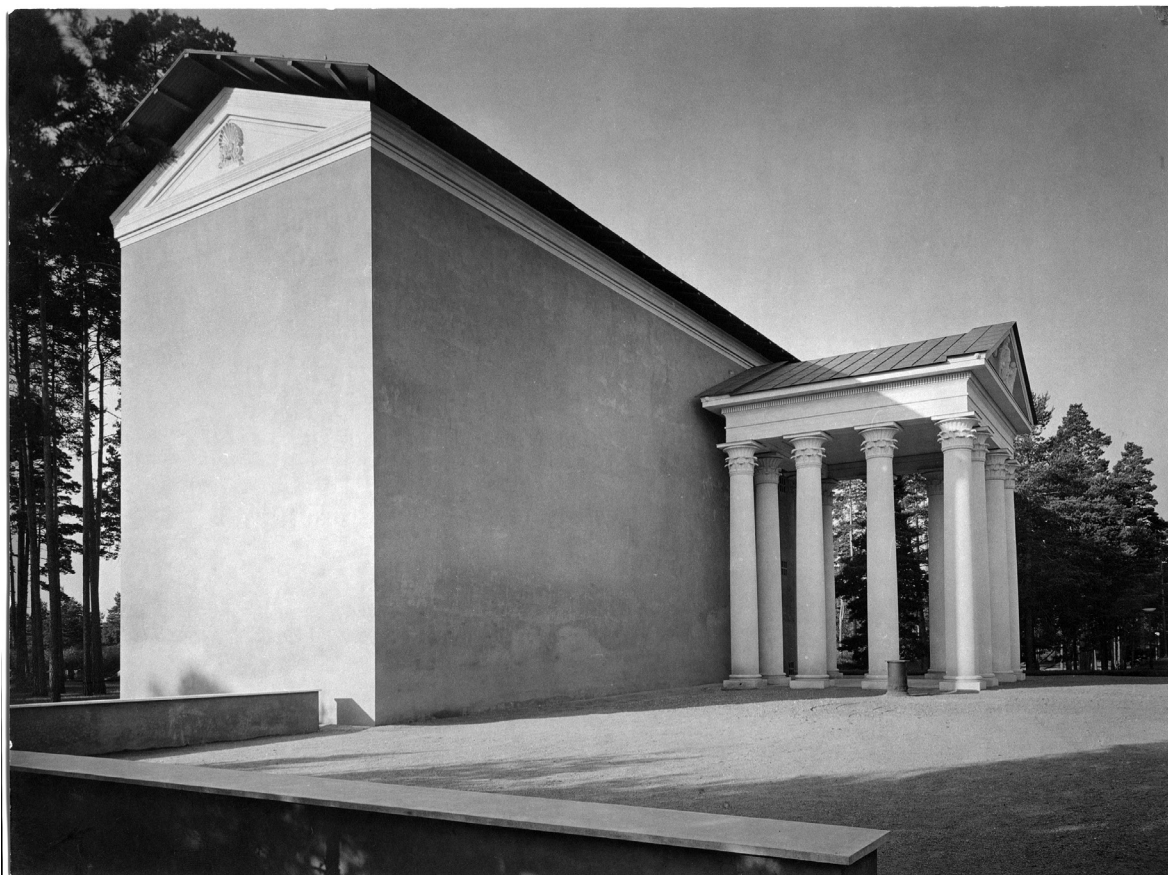
O ligeiro desfasamento entre o eixo e os campos está presente desde as primeiras versões da capela. O programa da capela é composto de outros pequenos edifícios, a sala de espera e as salas mortuárias que são, desde o início, localizados perto da capela. Desde a primeira versão que a identidade de todos os espaços é independente.

Na versão inicial a orientação dos campos adjacente é ignorada, estando todo o programa orientado segundo o eixo do Caminho dos Sete Poços. Na versão seguinte tanto o corpo da capela como nas salas mortuárias são rodados, relacionando-se portanto com os campos. De realçar a forma como as salas mortuárias alinham, agora, segundo os campos, destacando-se do conjunto. O pórtico aparece, nesta versão, no mesmo local do pavimento que antecedia a entrada. Na versão anterior a relação da capela com a entrada e o catafalco orientados segundo o eixo norte-sul não é aceite pela Comissão do Cemitério e daí, a sua actual posição este-oeste, em conformidade com a orientação da galeria das salas mortuárias.

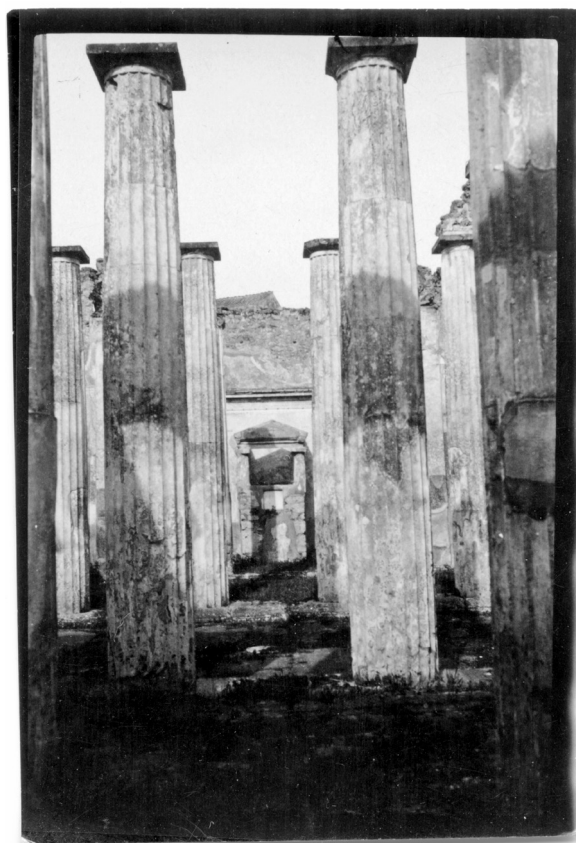
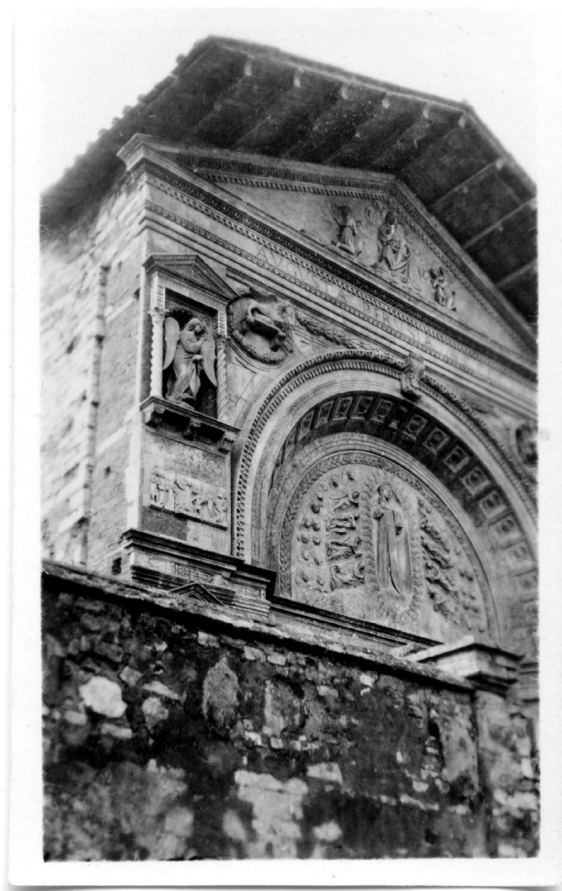
No projecto final o corpo da capela é também orientado no sentido da grelha das sepulturas e das salas mortuárias dando origem a uma forte lógica; enquanto que o pórtico⁵⁰ pertence ao ritual fúnebre, a capela faz parte do ciclo da vida⁵¹ ao se orientar juntamente com as salas mortuárias para os campos e para poente. Fica também completa a lógica do esquema para o Crematório de Bergaliden (1914) onde a capela

⁵⁰ A disposição inicial das doze colunas do pórtico é semelhante à antecâmara da Capela do Bosque. Na fase seguinte as duas colunas centrais não são eliminadas mas antes integradas no conjunto formando um peristilo. A evolução do projecto é simbólica e não de mera simplificação formal.

⁵¹ Ibidem.



2.64 Capela da Ressurreição 1925, alçado nascente e norte, vista a partir da sala de espera.



2.65 Arquivo Lewerentz - Itália.

se orienta num eixo este-oeste, interceptada com o eixo norte-sul da entrada.⁵²

A sala de espera e as salas mortuárias ganham configurações que pertencem ao léxico das ruínas da *Via dei Sepulcri* em Pompeia, a sala de espera, aberta e em forma semicircular funciona como uma Exedra enquanto que a galeria alongada do depósito mortuário pode ser interpretada como uma *Stoa* (lat. *porticus*)⁵³.

Inicialmente inaugurada com o nome de “Capela Sul” e sem friso no tímpano do frontão, o nome é alterado para o actual, em 1925, quando é colocado o friso⁵⁴.

A cobertura, de madeira e parte do seu beiral⁵⁵ avançado sobre o perímetro das paredes, contrasta com todo o *gravitas* do frontão. É graças à fina espessura dos planos e das traves à vista, esbeltas, da estrutura visíveis no beiral, que o aspecto de leveza é conseguido. Esta separação da cobertura e das paredes funciona como uma “membrana protectora”⁵⁶. Sabemos na realidade que estamos perante uma mentira construtiva mas a percepção visual é prioritária.

A visibilidade do beiral, uma parte habitualmente escondida e revestida de alguma forma, é aqui propositadamente exposta. O contraste visual físico (espessura dos materiais) e material ajuda à percepção de leveza.⁵⁷

O tema da cobertura nas capelas anteriores de Lewerentz foi quase sempre explorado com soluções de aspecto vernacular mas também por vezes de influência

⁵² FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 109.

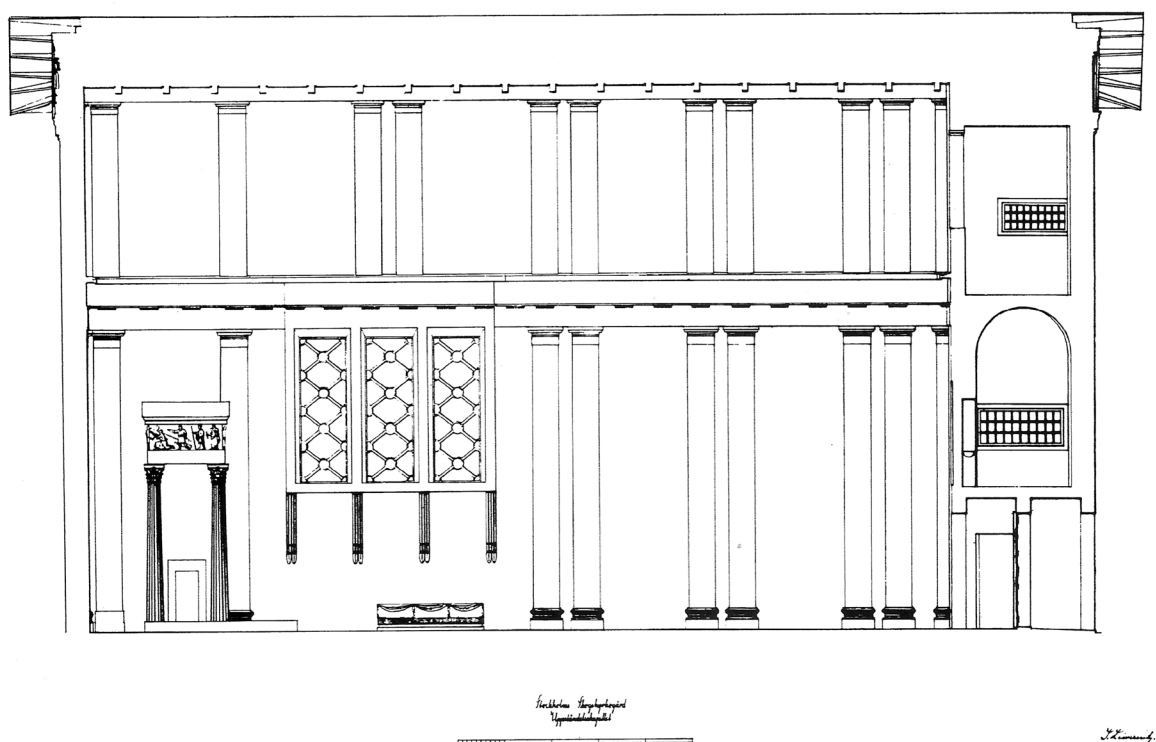
⁵³ Idem; p. 126.

⁵⁴ Idem; p. 125.

⁵⁵ Intemporal novamente a patine da coloração do cobre no beiral da cobertura. “un cobre inerte se hace vivo para patinarse de eternidad” MANSILLA, Luis, “La Capella de la Resurreccion”, in *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*, Madrid, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987.

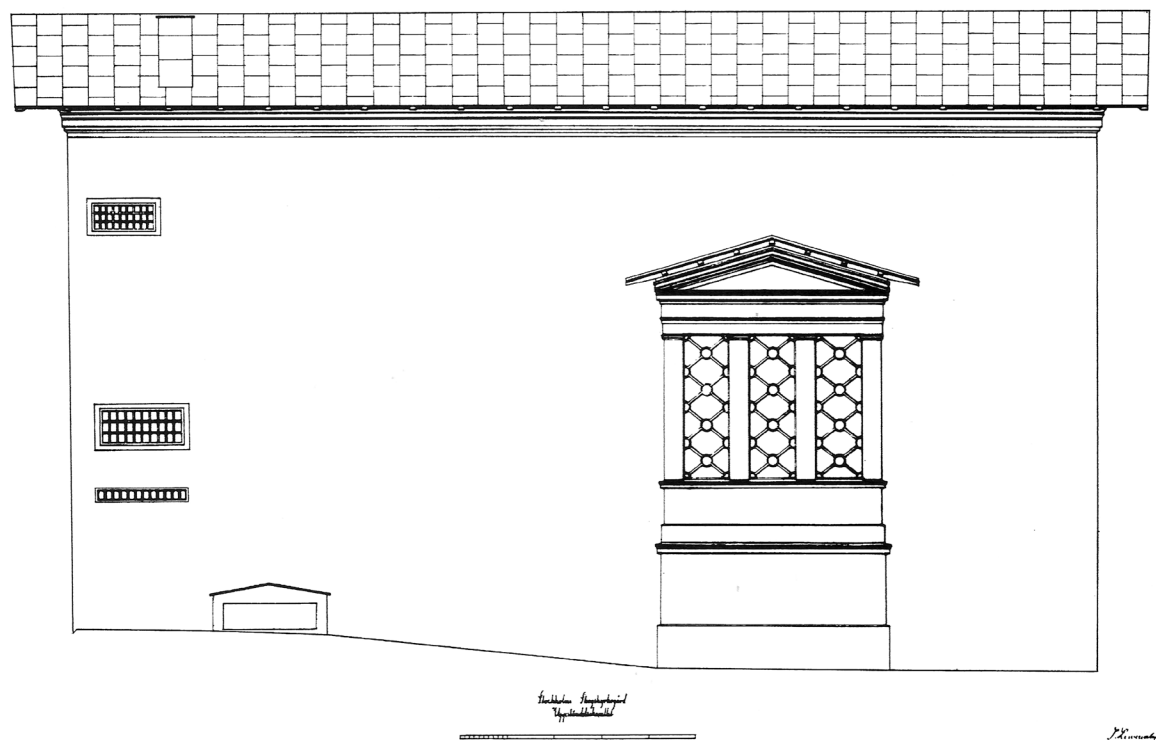
⁵⁶ WANG, Wilfried; “Architecture as an extension of Life” in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Byggförlaget, 1997; p. 21.

⁵⁷ A cobertura é avançada reduzindo a sua aparente espessura e parece apenas apoiada nos muros deixando o ar passar, como se o ar tivesse força e espessura, alma; MANSILLA, Luis M., “La Capella de la Resurreccion”, in *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*, Madrid, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987; Asplund faz um projecto a concurso para uma escola primária em Gotemburgo, a Karl-Johan, que acaba por ganhar. As semelhanças formais com a capela estão presentes, na solução da cobertura com o beiral projectado e também na elaboração de dois frontões de topo com tímpanos elaborados.



2.66 Capela da Ressurreição 1925, corte longitudinal.

O coro, no último piso e a sacristia estão sobrepostos à porta de saída da capela a eixo com o altar.



2.67 Capela da Ressurreição 1925, alçado sul.

universal. No caso do Clube de Remo de Estocolmo (1912), um breve esboço e uma perspectiva sobre o desenho do alçado revela uma hipótese de aspecto oriental semelhante ao pavilhão que construiu anos antes. Já aqui, Lewerentz revela que não está preso a formalismos e tendências, ainda que se trate de um projecto de carácter racional.

O tema da cobertura foi, inicialmente, motivo de várias hipóteses e geometrias nos projectos de Lewerentz: a estereotomia, a geometria, o número de águas e a oclusão da estrutura no interior. Nestes casos a totalidade da cobertura é sempre visível, bem como a concordância com as paredes, resultando em soluções relativamente conservadoras, sem ênfase no encontro com as paredes.

A execução das paredes da Capela sem a existência de uma base reforça a independência simbólica da capela que parece ter brotado “naturalmente” do terreno, enfatizada também pela sua distinta pintura laranja. O ciclo da vida, não só acaba no solo, como dele renasce.

Foi uma atitude criticada pelo trabalhadores que a construíram que achavam que Lewerentz nada entendia de construção, pois, a falta da base da parede, naquele caso de directamente encostada à vegetação, iria acabar por eventualmente a manchar⁵⁸.

Entrando na capela deparamo-nos com o espaço principal à esquerda, sendo o olhar desviado em direcção ao altar com a forma de baldaquino, e para o catafalco ambos brancos⁵⁹. Uma única grande janela no alçado sul ilumina estes dois elementos, que ganham expressão graças às sombras. O espaço é totalmente branco com a excepção do tecto e das cadeiras de cor preta. Os alçados interiores são trabalhados em dois estratos de pilastras e seguem esquemas semelhantes aos desenhos para a Capela

⁵⁸ Os ajudantes de Lewerentz sugeriram construir um plinto no volume da capela ao que Lewerentz negou ser necessário. Esta posição fez os construtores por em causa a técnica de Lewerentz, quando na realidade estava propositadamente a construir uma narrativa simbólica; MANSILLA, Luis, “La Capella de la Resurreccion”, in Sigurd Lewerentz: 1885-1975, Madrid, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987.

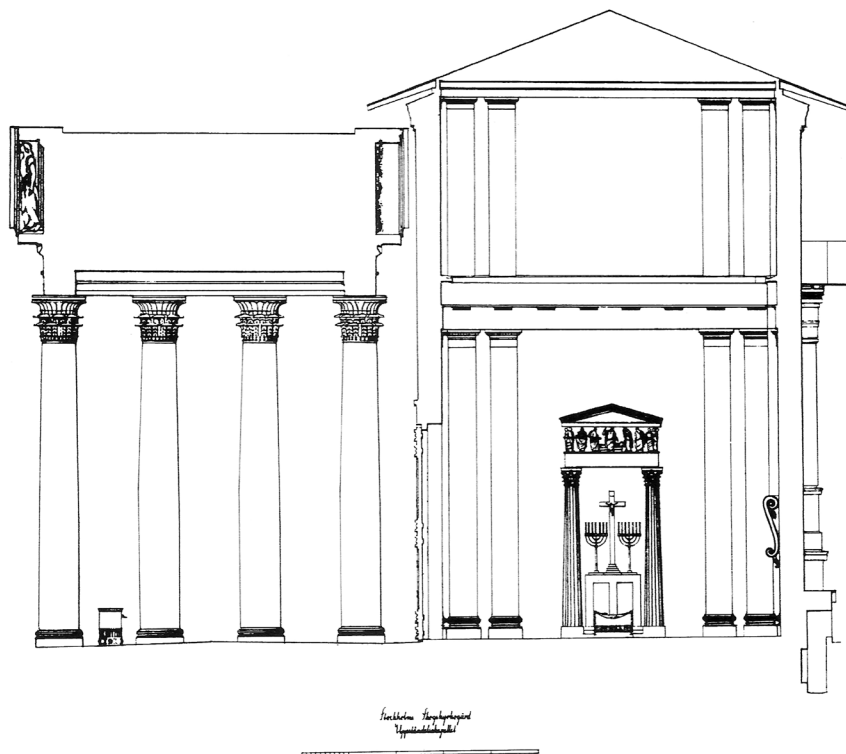
⁵⁹ Nas versões iniciais o catafalco aparecia isolado sem a presença de um altar, solução que não é aprovada pela comissão. Nas versões finais o altar surge com a forma de um baldaquino; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p.125.



2.68 Baldaquino do Altar.



2.69 Capela Ressurreição 1925, perspectiva do altar.



2.70 Capela da Ressurreição 1925, corte transversal.

Principal de Malmö⁶⁰. A janela é um dos elementos de destaque na capela. Expressivas volutas que a “seguram” ganham bastante destaque. Também no exterior, esta janela de grandes dimensões é enfatizada ao ser embelezada. No interior, é o único elemento que ganha verdadeira expressão, quando comparada com a profundidade das pilastras. Este elemento que ganha corpo, a estrada da luz divina, está ao lado do falecido, é de grande importância simbólica.

Um dos elementos que mais controvérsia cria é, precisamente, a janela e a sua compatibilidade interior-exterior. O baldaquino, que fica numa posição mais secundária em relação ao catafalco, mas na mesma a eixo, e o seu afastamento da parede reforça a sua posição de quase observador sobre a cerimónia. A espessura da moldura tripartida da janela esconde a presença dos envidraçados. Quatro volutas estilizadas seguram esta moldura que sobe até ao topo do primeiro estrato. É um elemento claramente sobredimensionado para a aparente delicadeza com que todo o trabalho de pilastras é feito, e uma das explicações pode estar na leitura simbólica do “volume” da alma que passa pela janela que Lewerentz transmite através do contraste de escalas.

A moldura da janela no exterior da capela é estilizada com quatro pilastras e um frontão liso com uma ligeira cobertura de duas águas à semelhança da cobertura da Capela.

Juntamente com esta janela, um outro conjunto de pequenas janelas no mesmo alçado, escondidas da vista habitual da cerimónia, iluminam os compartimentos secundários da sacristia e do coro.

O final da cerimónia converge numa pequena porta no alçado poente, no sentido contrário àquele a que a cerimónia esteve orientada. Esta porta, de saída, tem aproximadamente a mesma largura que a porta de entrada, mas metade da altura, e com uma profundidade bastante expressiva, despida de qualquer ornamento.

É nesta fachada, por cima da saída, que Lewerentz concentra os espaços

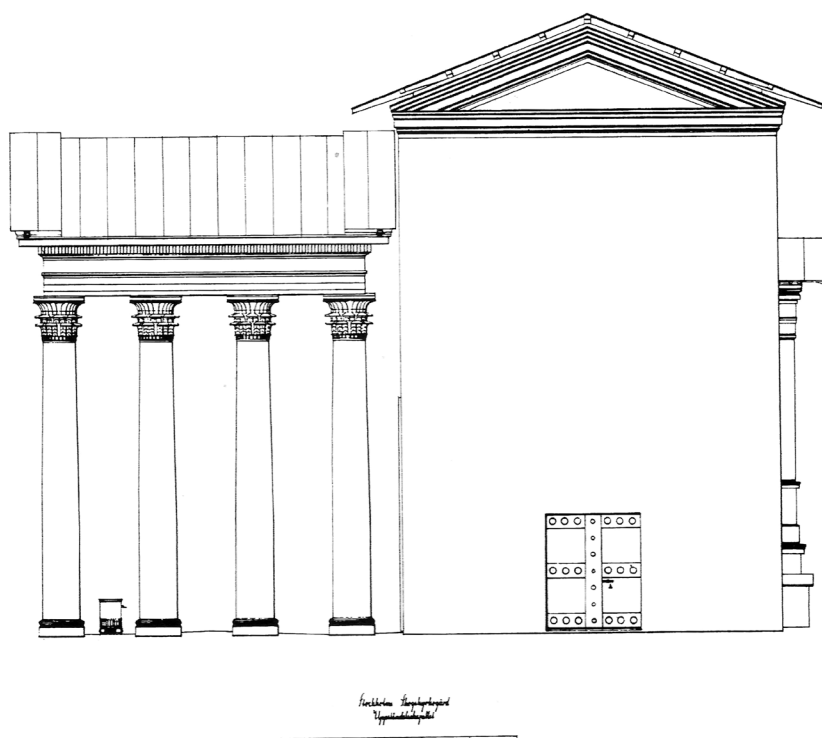
⁶⁰ De natureza maneirista fazem lembrar as pilastras do átrio da Biblioteca Laurenziana de Michelangelo; WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; Manchester, MUP, 2000; p. 116.



2.71 Arquivo Lewerentz - Itália



2.72 Capela da Ressurreição 1925 - perspectiva da saída, da entrada e do coro



2.73 Capela da Ressurreição 1925, alçado oeste.

secundários da capela sobrepondo-os com um acesso em escada de caracol, uma solução engenhosa, que passa praticamente despercebida. Esta escada em caracol, que dá acesso a dois pisos, permite que haja espaço para a sacristia no primeiro piso e um espaço para o coro no último piso, onde existe ainda um pequeno órgão, escondido da vista e que garante uma sonoridade aérea, numa alegoria ao canto dos anjos.⁶¹

A dimensão da porta da saída deve ser observada em contraste com a porta de entrada. Desde o início do projecto que Lewerentz insiste na concepção de um ritual fúnebre de passagem, no qual, as pessoas entram a norte, semelhante à concepção actual, e saem a sul, sintetizando a cerimónia a um só eixo de passagem, ideia que é alterada depois para uma orientação convencional de saída a oeste, perdendo-se com isto um pouco da sua intenção inicial do “ritual de passagem”⁶². A saída a oeste é no entanto independente da entrada a norte, enquanto que a entrada em rampa é subtilmente ascendente, na saída somos confrontados com umas escadas que descem para um dos campos fúnebres⁶³.

O ornamento da porta de entrada, com uma moldura de pedra trabalhada e resguardada pelo pórtico de pedra, contrasta com a porta de saída, um “buraco” sem qualquer tipo de guarnição. Quase que sentimos uma analogia ao sentimento de perda, que se reflecte neste “encolher físico” da Arquitectura.

⁶¹ AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 77.

⁶² A ideia inicial, que sugeria um esquema mais de passagem do que de permanência na capela, não foi aceite pelo arcebispo de Estocolmo; MANSILLA, Luis M., “La Capella de la Resurreccion”, in *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*, Madrid, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987.

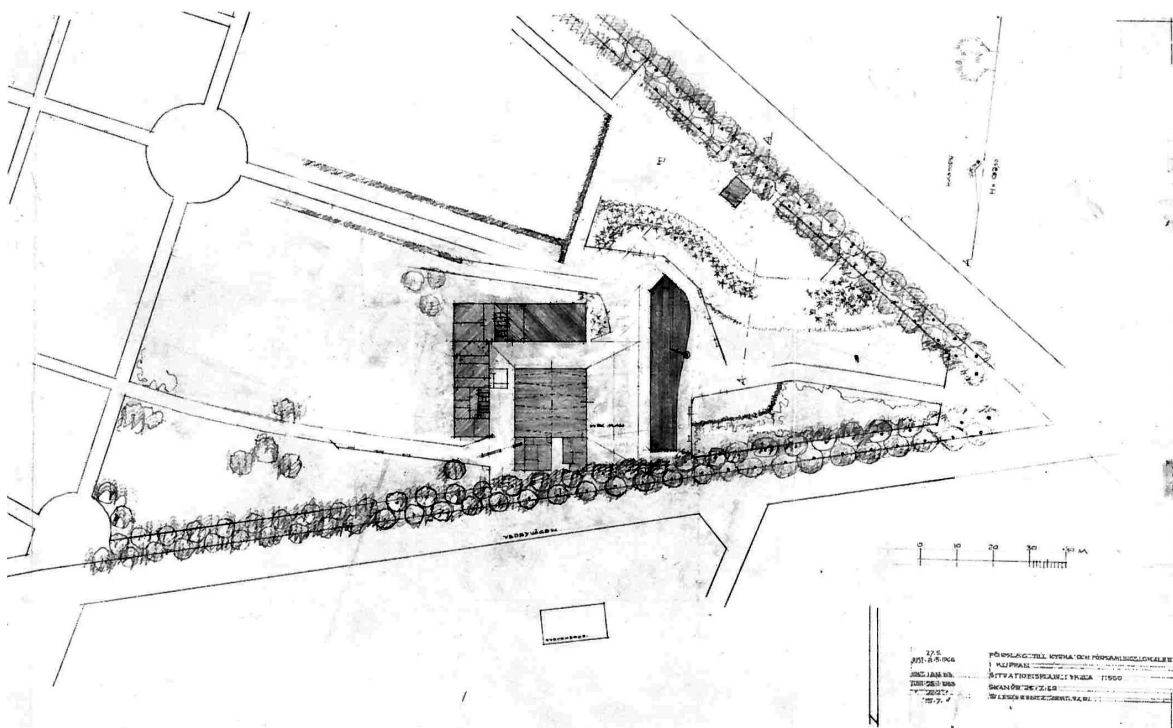
⁶³ Incluímos nos desenhos de alçado reparamos como existe uma elevação de chão provocado pela rampa de acesso diante do frontão.



3. OBRAS FINAIS

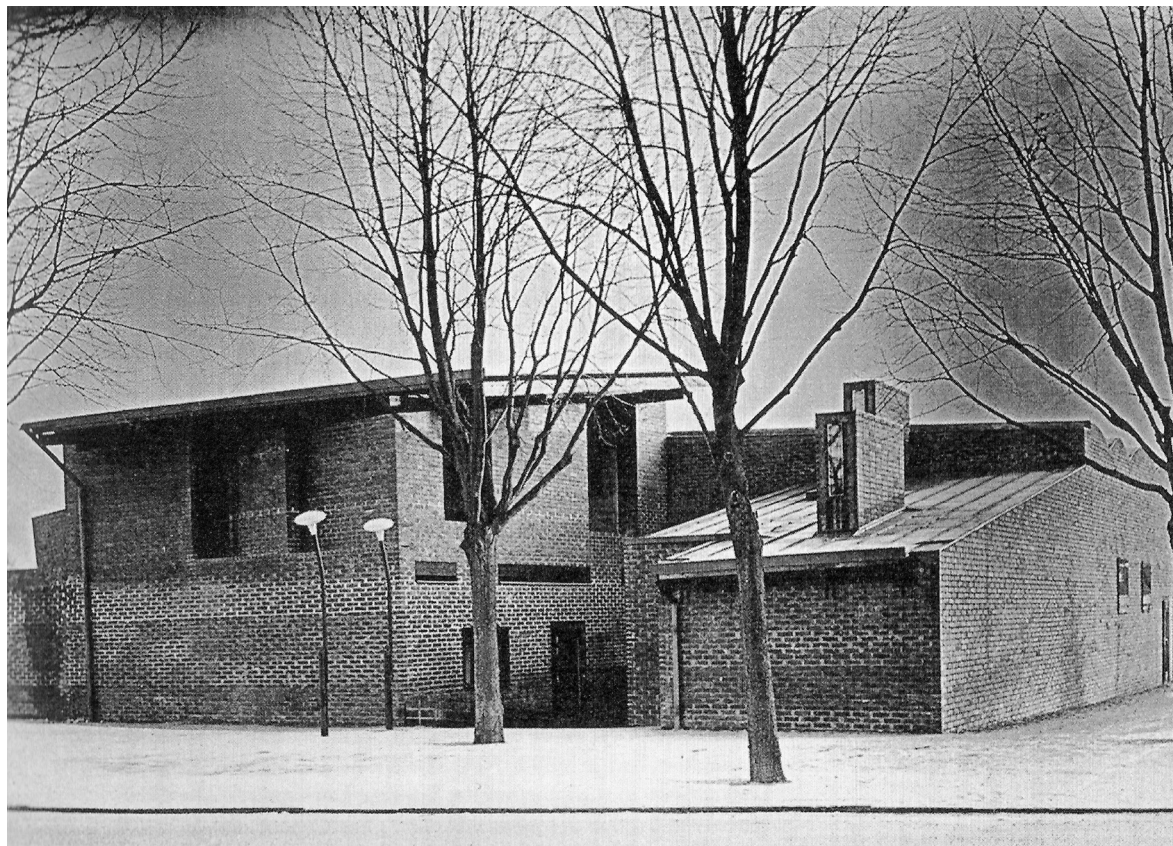
*“Whereas in his early work Lewerentz was a master of the classical language of architecture, in his later work (notably in the churches at Bjorkhagen and Klippan) he totally rejected that language and yet produced buildings of great authority, propriety and emotional impact.”*⁶⁴

⁶⁴ WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; 2nd ed., Manchester, MUP, 2000; p. 111.



3.1 Implantação geral da Igreja Paroquial de São Pedro em Klippan.

Do lado direito a mancha representa o espelho de água, enquanto que do lado esquerdo, o corpo em L representa a os espaços paroquiais virados para o jardim público.



3.2 Vista da entrada na Igreja.

O volume à esquerda, mais alto, alberga a sacristia e a torre sineira; o volume mais baixo, à direita, serve como antecâmara de entrada e como capela de casamentos. A entrada é feita entre os dois volumes.

3.1 Igreja Paroquial de São Pedro, Klippan (1962-66)

3.1.1 Contexto

A Igreja Paroquial de São Pedro em Klippan na Suécia é encomendada directamente a Lewerentz quando o projecto da Igreja de Bjorkhagen (*cap. 4.3.6*) ainda estava em construção. É muito importante esta circunstância porque Lewerentz irá usar a experiência da anterior na nova Igreja, reinterpretando muitas soluções formais e simbólicas. Este aprofundamento e experimentação de uma solução, observado em Klippan, reforça o simbolismo que Lewerentz procurava, sendo por isso considerada a obra que legitima a genialidade de Lewerentz. Será realizada juntamente com o teólogo Lars Ridderstedt, que irá ajudar Lewerentz nas questões litúrgicas, permitindo-lhe reflectir sobre o feliz conflito entre a arquitectura e a reinterpretação da sequência do ritual religioso.⁶⁵

Em muitos aspectos, o processo desta obra, é totalmente antagónico do percurso do início do século, onde a herança clássica serviu de alicerce formal a Lewerentz.

*“This building is one of the most significant works of this century, standing as a model of behaviour for anyone who is able, or willing, to discover its secrets”.*⁶⁶

3.1.2 Arquitectura

A primeira impressão é de uma inexistente lógica de referências típicas de entrada numa igreja, bem como do volume principal. Não existe nenhuma marcação de entrada explícita, apercebendo-se a diferença tipológica relativamente a Bjorkhagen (*cap. 4.3.6*). Se em Bjorkhagen a nave principal é mais elevada, revelando a entrada, em Klippan cabe à marcação das estruturas sineiras, revelar a direcção da entrada. Em Klippan, a partir da rua mais próxima, uma zona mais recortada e escura aponta para

⁶⁵ POSTIGLIONE, Gennaro; “Lewerentz’s Last Project” in *Lotus Internacional*, no.93, 1997; p. 25.

⁶⁶ Idem; p.28.



3.3 A conjugação de diferentes soluções de cobertura, à face ou projectada, revela a hierarquia simbólica do programa.



3.4 Entrada à direita para a antecâmara que antecede o espaço da Igreja.



3.5 A antecâmara de entrada funciona simultaneamente como capela para casamentos. Os candeeiros são desenhados por Lewerentz.

uma possível entrada, junto ao volume mais alto do complexo, a torre sineira, que serve de única referência⁶⁷. Esta entrada é constituída por uma antecâmara a céu aberto que subitamente desce em rampa e que não revela facilmente a porta de entrada, à direita, na zona mais escura. Um corrimão indica o caminho. O material predominante, o tijolo avermelhado, típico da região de Helsingborg, confere aos volumes um aspecto maciço, de quase fortaleza, impenetrável.

O jogo das coberturas, no exterior, é diverso. São de cobre e apoiado em traves de madeira cujos perfis projectados são visíveis nos vários volumes, unificados pelo tijolo que envolve todas as paredes. Lanternins de tijolo rectangulares surgem aleatoriamente sem aparente ordem ou alinhamento, destacando-se da cobertura ao furar o rufo, distinguindo-se pelo material usado. A partir da perspectiva de aproximação, dois panos de vidro, quadrados e espelhados, sem quaisquer caixilhos parecem indicar as poucas fenestraçãoes da igreja.

Como experiência de aproximação está-se perante uma igreja muito diferente da abordagem seguida na Capela da Ressurreição, independentemente do seu programa. Não existe uma progressiva aproximação, mas antes uma entrada escondida e abrupta. Não há hesitação, observa-se a rampa de entrada escura e áspera na esperança de encontrar alguma tranquilidade no interior.

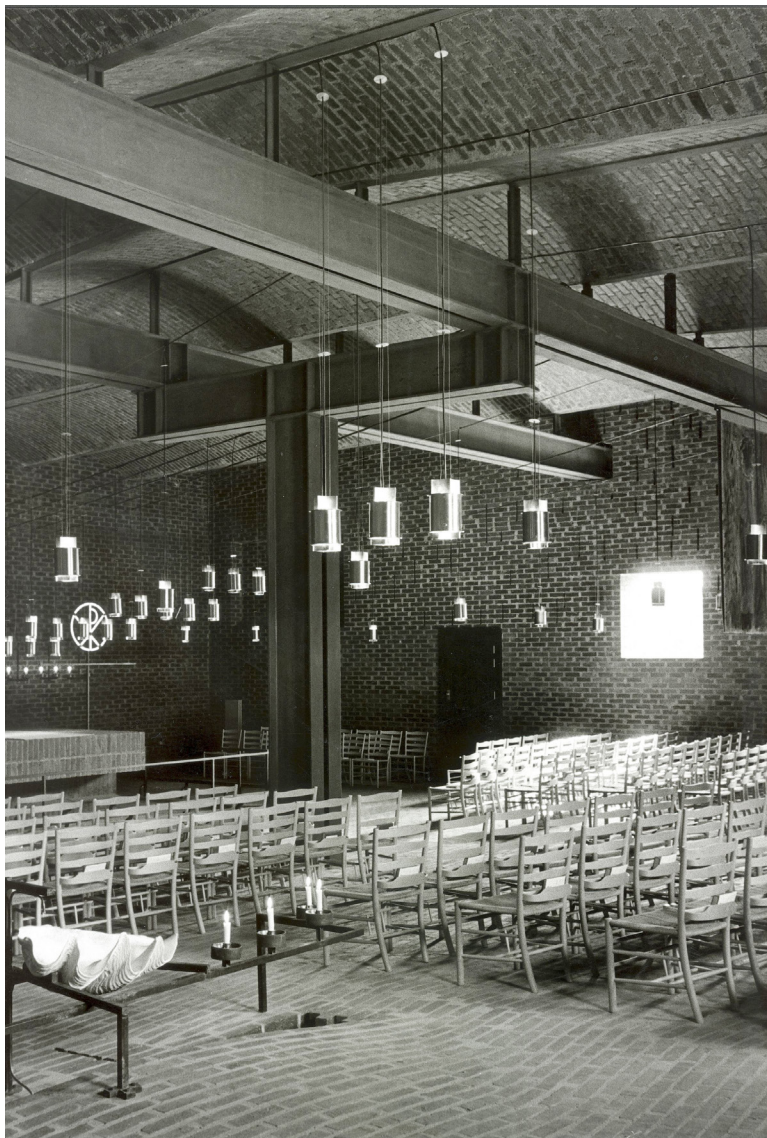
Este “arcaísmo” parece surgir uns anos antes na entrada da Capela da Esperança no Crematório de Malmö (*cap.* 4.3.4). Aqui, Lewerentz quase que esconde por completo a entrada, sendo só parcialmente observada a parte da fina cobertura em duas águas que protege a porta da entrada.

Há uma certa vontade de minimizar a espera no exterior, o que Lewerentz expressa pelo contraste de materiais e espessuras, tal como tinha feito com a cobertura da Capela da Ressurreição, em que a sua espessura transparece fragilidade. De volta à igreja de Klippan esta transição, exterior-interior, é quase violenta, com a inexistência

⁶⁷ BLUNDELL-JONES, Peter; “Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, Sweden, 1963-6” in *Modern Architecture Through Case Studies*□;



3.6 Portal entre a antecâmara e a Igreja, só neste espaço é que o pavimento tem continuidade material com a parede.



3.7 Vista do espaço da Igreja a partir da entrada, a diagonal visual até ao altar é obstruída pela pia baptismal e pelo pilar de apoio da cobertura.

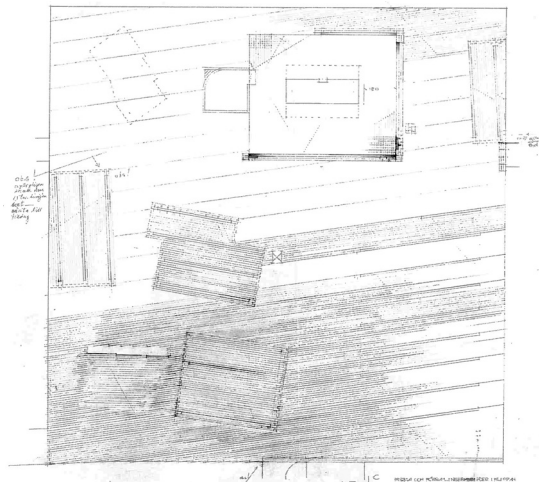
de uma transição progressiva, em total contradição com as suas obras anteriores.

A porta da entrada dá para uma pequena antecâmara em abóbada escura que antecede o vão de entrada na capela em frente. Neste local, apercebe-se que a estereotomia do tijolo continua no interior e nas abóbadas, travadas por uma viga de aspecto enferrujado. No chão uma textura de mosaico quebra essa continuidade. Este espaço de passagem é utilizado para consagrar os casamentos, propositadamente separado do espaço principal. O vão de entrada na Igreja não tem porta e está encostado à parede. No chão o pavimento muda para o mesmo tijolo da parede orientado no sentido transversal ao vão estrutural das abóbadas como que enfatizando a sua presença.

Ao entramos na Igreja deparamo-nos com um cenário quase cavernoso. Todo o espaço é revestido de tijolo e apenas quatro reduzidos vãos quadrados iluminam o espaço com luz natural. O chão é realizado em tijolo em continuidade com as paredes. Entre a entrada e o altar é possível traçar um eixo visual que atravessa na diagonal o perímetro quadrado da Igreja.

Este eixo é “obstruído” por dois elementos distintos. Em primeiro plano, uma concha branca, suportada por uma fina estrutura metálica assimétrica, indica o local da Pia Baptismal, junto da qual um tubo vai deitando gotas de água para dentro da concavidade da concha que, por sua vez, transborda continuamente para um rasgo no chão de onde foram retirados alguns tijolos, numa alegoria ao rio Jordão⁶⁸. No pavimento, esta fonte baptismal é enfatizada por um subtil “abobadamento” dos tijolos envolventes como se tivessem inchado e consolidado essa forma. Este conjunto de circunstâncias, por sua vez, amplifica o som das gotas que transbordam da concha, som esse que, de forma rítmica, invade todo o espaço. Em segundo plano, centrado no espaço, fica localizado um pilar metálico que, primeiro, sustenta numa curta viga, só depois, dá apoio a duas grandes vigas que percorrem todo o espaço, no sentido transversal ao altar. Este conjunto cruciforme, imprescindível no suporte de toda a cobertura, é o elemento de maior destaque no espaço e a sua posição, de escorço

⁶⁸ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 336.



3.8 Desenho da orientação e disposição dos tijolos no pavimento da Igreja.



3.9 Eixo do altar.



3.10 Saída da Igreja a eixo com o altar.

para quem entra, parece mimetizar a forma de uma cruz⁶⁹, simbolicamente todos protegendo. Este dispositivo espacial é enfatizando, também, pela ligeira assimetria da estrutura, que sugere estar sob enorme tensão⁷⁰. Os materiais não têm qualquer tipo de pintura, tendo o tempo conferindo-lhe um aspecto enferrujado⁷¹, que segue a aparência, em bruto, do tijolo.

Só no último plano é que se avista o altar do mesmo material, passando quase despercebido por ser baixo e estar numa zona de penumbra. À medida que se avança no interior apercebe-se que, tal como na entrada, o chão é todo ele inclinado no sentido do altar, enfatizando o aspecto telúrico e de proximidade com a terra.⁷²

A organização das cadeiras individuais é feita em vários núcleos, dispostos em duas alas para cada lado do altar, de acordo com a orientação da “malha” de tijolos no chão, deixando livre um corredor central correspondente ao eixo este-oeste do altar com a porta de saída. A porta de saída tem duas folhas sendo a única com essa dimensão na Igreja, e nasce da observação do maior movimento na saída do que na entrada durante as missas habituais⁷³. Está-se perante um conjunto de elementos semelhante à Capela de Ressurreição como, por exemplo, a disposição da entrada, o altar, as cadeiras e a saída. As duas portas localizadas simetricamente, relativamente ao eixo do altar, revelam em planta uma outra cruz, que colocam o acesso à sacristia e ao pátio da paróquia respectivamente, à direita e à esquerda do altar, no mesmo local

⁶⁹ “(...)irresistably recalls the central symbols of both the New and the Old Testaments: the tree of knowledge and the cross of redemption. Without any recourse to rethoric, a way of making has become transmuted into a figure infused with *terribilità*”; WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; Manchester, MUP, 2000; p. 112.

⁷⁰ POSTIGLIONE, Gennaro; “Lewerentz’s Last Project”. *Lotus Internacional*, no.93, 1997; p. 25.

⁷¹ “The steelwork is not painted but left raw and rusty, ageing, and therefore a symbol of suffering. The welded joins, as throughout the building, are left unground, so the welder’s work appear in all it’s naked simplicity”; BLUNDELL-JONES, Peter; “Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, Sweden, 1963-6” in *Modern Architecture Through Case Studies*; Gulf Professional Publishing, 2002, p. 215-228.

⁷² Uma analogia pode ser feita ao recordarmos a forma como as paredes exteriores parecem surgir da terra na Capela da Ressurreição.

⁷³ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 335.



3.11 Lanternins da cobertura perto do altar.



3.12 Solução das janelas grampeadas e isoladas pelo exterior, são ligeiramente espelhadas, contribuindo para um efeito de reflexo da natureza.

“virtual” onde o transepto estaria localizado.

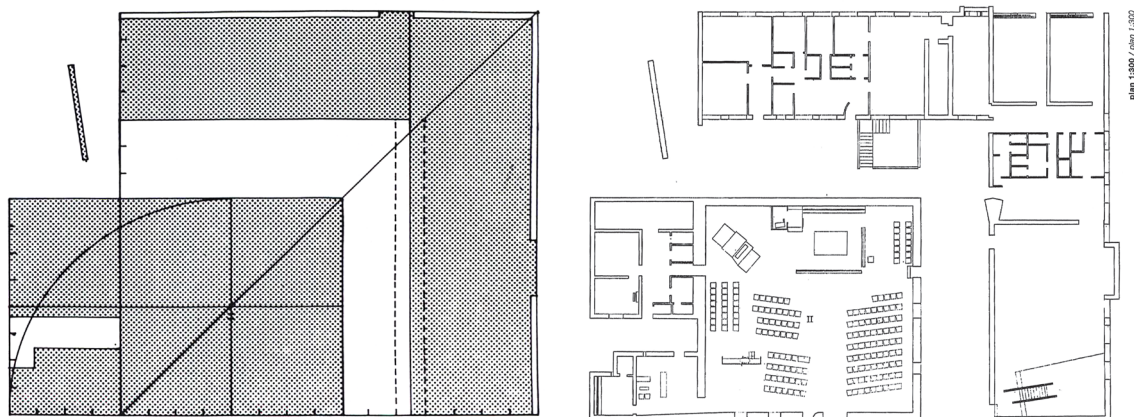
O altar em Klippan é inteiramente feito com os tijolos dispostos na vertical, contrariando a horizontalidade da sua aplicação no pavimento e nas paredes. Organizados de forma compacta formando uma renda que une toda a zona do altar e do púlpito (adjacente ao perímetro do altar), conferindo-lhes uma tensão vertical que aproxima simbolicamente o altar sagrado do céu. A forma como a disposição do próprio material de construção confere significância simbólica aos diferentes elementos da Igreja, utilizando o seu próprio módulo, é surpreendente, pelo não recurso a mais nenhum outro mecanismo visual.

No que diz respeito à iluminação os candeeiros individuais encontram-se espalhados, a meia altura, por toda a capela, sem uma organização aparente à excepção do altar. Estão suspensos apenas pelos próprios fios condutores, suspensos verticalmente quando isolados ou agrupados, como no caso do altar, utilizando a tensão dos próprios fios para os posicionar no lugar correcto. Esta lógica de iluminação revela semelhanças com a iluminação das mesquitas bizantinas que é suspensa a partir das cúpulas.⁷⁴

O tecto é das partes mais intrincadas da igreja. É composto por um conjunto de abóbadas travadas com vigas metálicas que correm longitudinalmente à Igreja, no sentido do altar. O conjunto das vigas transversais do pilar central, já referido, serve de apoio intermédio à estrutura da cobertura. Esse apoio é intermediado por um conjunto de pequenos prumos verticais que elevam toda a estrutura abobadada na zona central provocando uma inflexão nas pendentes das abóbadas, isto é, mais elevada no centro que nos topos. Estes prumos intermédios de apoio fazem com que todo o tecto pareça flutuar sob o pilar sem o apoiar directamente.⁷⁵ As vigas que travam as abóbadas no

⁷⁴ BLUNDELL-JONES, Peter; “Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, Sweden, 1963-6” in *Modern Architecture Through Case Studies*; Gulf Professional Publishing, 2002, p. 215-228.

⁷⁵ “The effect is of a surface in which bricks appear to be embedded in a matrix of mortar rather than laid up in which memories of ancient brickwork, Byzantine and Persian, as well as the indigenous vernacular of farm building”; WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; Manchester, MUP, 2000; p. 120.



3.13 Comparação geometria e planta da Igreja e da Paróquia.



3.14 Espaços da Paróquia. O muro na diagonal proporciona privacidade dos espaços "interiores" para as actividades.



3.15 Disposição dos tijolos no púlpito, altar e banco dos sacerdotes.

sentido longitudinal não correm paralelas; fazem antes uma ligeira inflexão entre elas, que se reflecte na geometria das abóbadas.

Entre o altar e a sacristia um conjunto de quatro fendas alinhadas iluminam esta ligação à semelhança de fendas de uma gruta. As únicas quatro janelas que iluminam o interior estão localizadas acima do nível do olhar, enfatizando a separação entre o interior e o exterior pretendida por Lewerentz. A expressão das paredes da Igreja é aqui visível, os vãos funcionam como autênticos buracos na parede onde não são visíveis qualquer sinal dos caixilhos. É só no exterior que se percebe a sua resolução.

O exterior é uma consequência quase directa do interior. Como uma luva virada do avesso apercebe-se a forma como os vidros sobredimensionados dos vãos são simplesmente encostados e fixos, com quatro peças apenas cravadas na parede. A junta é preenchida com mastique preto de forma a garantir a estanquicidade, uma solução avançada para a época, quando comparada com a construção da Igreja.⁷⁶ Também os lanternins seguem a mesma lógica ao se destacarem como protuberâncias do conjunto da Igreja, da Sacristia e da entrada.

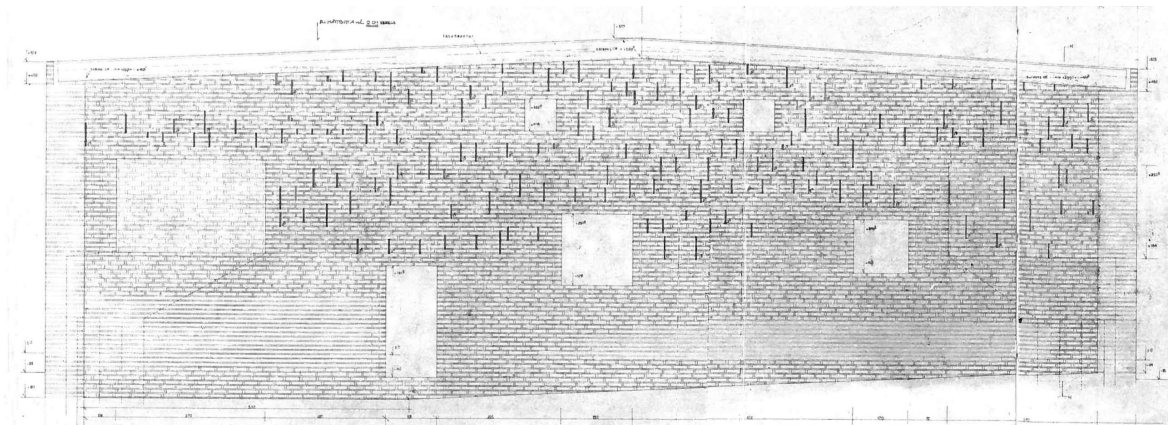
Nas coberturas assiste-se a uma lógica de distinção dos espaços. No volume da entrada uma só água é projectada, enquanto que no corpo da torre sineira (volume mais alto da igreja), o plano da cobertura assenta como se estivesse solto da estrutura. Na zona da igreja um fino rufo reveste e contorna a intercepção dos topos das abóbadas com as paredes. Neste caso específico, é de salientar a contradição conceptual da congruência da cobertura com a parede, resolvida como se de planos se tratassem, contrariando a sua espessura.⁷⁷

A zona paroquial da Igreja localiza-se num corpo baixo em forma de L, que envolve a Igreja na zona sudoeste, dispondo as actividades secundárias de forma hierárquica, quase como de forma submissa, o que dá total ênfase ao espaço da Igreja⁷⁸. Um atravessamento privado entre os dois espaços oferece alguma privacidade

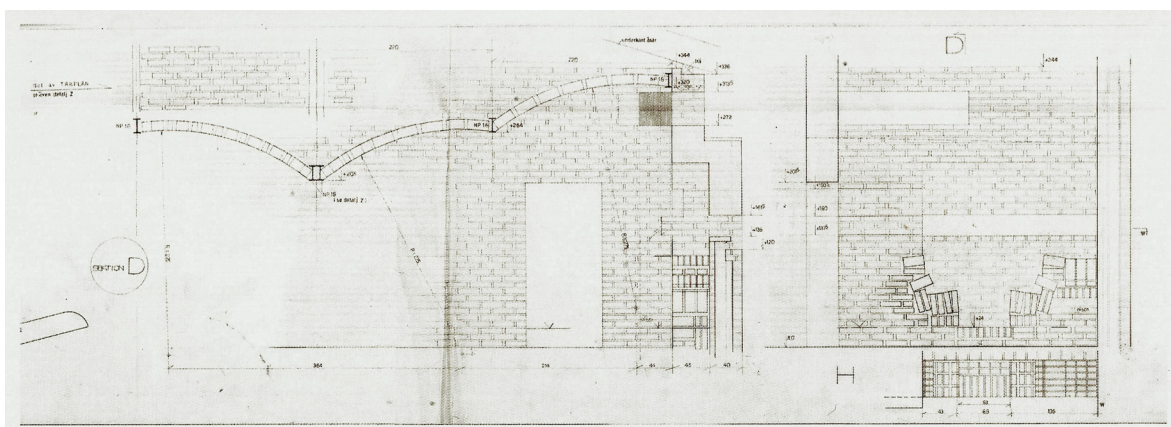
⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

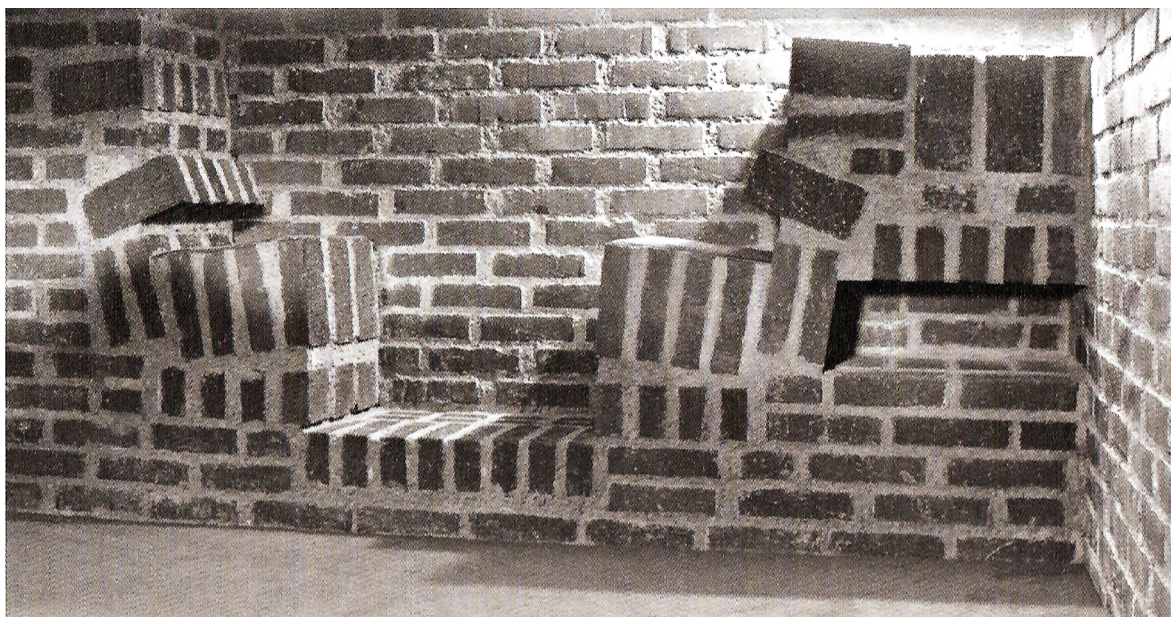
⁷⁸ Ibidem.



3.16 Alçado interior da parede sul. As pequenas fendas servem para o sistema de aquecimento integrado no interior da parede dupla de tijolo.



3.17 Desenhos das abóbadas em tijolo com o perfil metálico integrado e dos bancos na Sala de Conferências.



3.18 Bancos na Sala de Conferências.

e conforto às actividades no exterior, que tomam lugar no espaço de resguardo entre os dois edifícios. Também aqui são aplicadas as mesmas lógicas de vidros e coberturas, com especial ênfase nos padrões de tijolo em algumas superfícies, semelhante às experiências de Alvar Aalto na Finlândia. As janelas são variadas e de maiores dimensões reflectindo as necessidades funcionalistas do programa. Os diversos padrões dos pavimentos cerâmicos com vários motivos diferenciam-se da Igreja, onde o pavimento é integralmente realizado com tijolo.⁷⁹

Desta forma Lewerentz procura introduzir alguma diversidade nos espaços que, de outra forma, poderiam tornar-se simbolicamente indiferenciados.

O elemento construtivo principal desta obra, a alvenaria de tijolo, é aqui interpretada de uma maneira única, adaptando-se a todo o tipo de elementos como o altar e os bancos da congregação, coberturas, lanternins, pavimentos e respectivas marcações dos bancos. Por ser o tijolo, o material utilizado na íntegra⁸⁰ foi necessário o desenho de todos os alçados interiores e exteriores, bem como a pormenorização dos elementos já anteriormente referidos neste capítulo. De forma a desmaterializar qualquer forma de métrica ou ritmo de fachada, os espaçamentos entre tijolos na alvenaria variam, reflectindo-se nos subtis movimentos horizontais das fachadas, solidificando estes subtis desfasamentos, que sugerem uma ideia de movimento quase naturais, como se os tijolos flutuassem.

*“By this unorthodox use of an orthodox language, like that of the patterning of a brick wall, an effect is produced that brings into question the conventions of the visual perception of a wall”*⁸¹

Lewerentz pretendia que o espaço interior fosse usado de acordo com o antigo

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ A regra de não quebrar um único tijolo é imposta por Lewerentz desde o início da construção da Igreja; Ibidem.

⁸¹ NICOLIN, Pierluigi; “Lewerentz-Klippan: Foreword” in *Lotus internacional*, no.93, 1997; p. 10.



3.19 Exterior da Igreja, com a porta de saída à esquerda e os portões de acesso da Paróquia à direita.

ritual cristão de *circumstances*⁸², onde um espaço, por norma quadrado, era usado durante as cerimónias, de forma uniforme e sem uma direcção predominante. Em Klippan, o espaço quadrado, com 18 metros de lado, aplica este conceito religioso, resultando um espaço “democrático” na relação dos fiéis com o sacerdote, ao contrário de um formato de rectangular convencional⁸³, com todo o destaque visual dado à cabeceira e altar da Igreja.

Em plena década de 1960, em que estava em voga o uso do betão, Lewerentz emprega e “molda” o tijolo como se de uma matéria líquida se tratasse. Para tal fará uso de perfis de aço em combinação com o tijolo e argamassa, com um forte mistura de argila no saibro. Graças a esta particularidade, as juntas da alvenaria de tijolo podem ganhar espessura e, consequentemente, uma maior liberdade na disposição e espaçamento dos tijolos. Para além disto, é respeitada a regra de não cortar um único tijolo, condição esta que obriga a uma representação gráfica, de todas as variações na alvenaria, resultantes desta regra nos alçados interiores e exteriores, bem como nas zonas entre cunhais e janelas. Desde as fachadas exteriores e encontro com as janelas, às paredes interiores com as suas aberturas acústicas e de ventilação, bem como nas abóbadas, em Klippan, revela-se a radicalidade simbólica e conceptual de Lewerentz, submetendo toda a estética da sua obra a uma pormenorização exemplar, onde se observa uma extensiva utilização de argamassa ficando a sensação de que o tijolo quase que fica submergido (uma argamassa de xisto fortalecer a argamassa).

*“His rule clearly creates more problems than it solves”*⁸⁴

⁸² “(...)it represents a revival of the of the coming together, in a circle of the cenacle – in accordance with the ancient tradition of the *circumstances* – that characterized the earliest Christian communities”; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 335.

⁸³ “The square plan of the church, for example, responds to the desire to break away from the customary basilican plan, with its hierarchical implications, and adopt a more democratic arrangement. It is a return to the gathering in a circle, to the cenacle - belonging to the ancient tradition of the *circumstances* – that had characterized the early Christian communities; POSTIGLIONE, Gennaro; “Lewerentz’s Last Project” in *Lotus Internacional*, no.93, 1997; p. 25-26.

⁸⁴ BLUNDELL-JONES, Peter; “Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, Sweden, 1963-6” in *Modern Architecture Through Case Studies*; Gulf Professional Publishing, 2002; p. 215-228.



3.20 Quiosque das Flores 1969, alçado norte.
As duas janelas permitem a entrada de luz natural essencial para as flores.



3.21 Quiosque das Flores 1969, alçado sul. principal acesso ao cemitério.

3.2 Quiosque das Flores, Cemitério Este de Malmö (1968-69)

Após Klippan, Lewerentz só irá realizar mais duas obras: o quiosque de venda de flores no Cemitério de Malmö, e um pequeno acrescento para a casa do guarda associada ao complexo do Crematório também no cemitério. Ambas são feitas com betão aparente no interior e no exterior e com uma evolução do sistema de janela utilizada em Klippan.

É realizado, já depois dos 80 anos de idade, numa altura em que ainda se dedicava à arquitectura e desenho de mobiliário, como comprova o projecto para o concurso da Igreja Paroquial de Växjö e o protótipo de uma cadeira de madeira com estrutura em aço tubular.

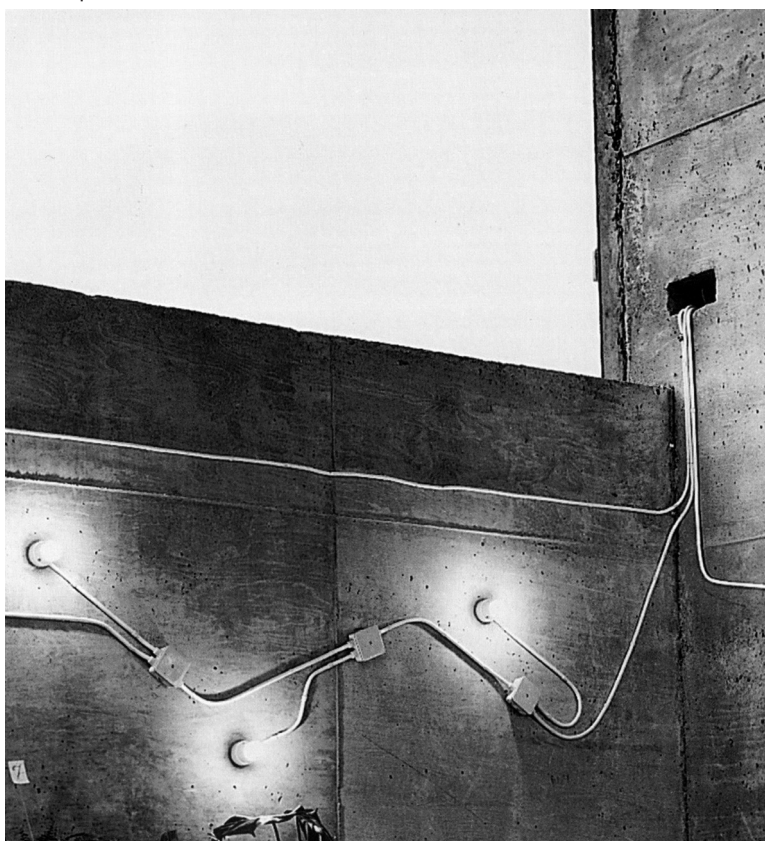
O Quiosque das Flores é um pequeno edifício, que marca o fim da Obra de Lewerentz, que, ao ser integralmente construído em betão aparente, representa mais um aprofundamento da sua linguagem. Tem uma presença discreta na entrada principal do cemitério, conseguido pela longa cobertura que “esconde” grande parte do edifício.

No fundo consiste numa caixa de betão que é interceptada pelo plano oblíquo da cobertura revestida a cobre. Esta cobertura é revestida no interior por uma superfície em alumínio que reflecte a entrada da luz, a cota superior, das duas grandes janelas viradas a norte. Do lado da entrada uma grande janela, baixa e horizontal, permite ver todo o interior.

Uma rede de cabos de alimentação eléctrica com lâmpadas individuais fornece a iluminação artificial ao quiosque; esta rede é fixada directamente ao betão estendendo-se pela parede como se de uma hera se tratasse, de forma orgânica, representando a “vitalidade da natureza”, e tirando partido de todos os aspectos técnicos, como as caixas de distribuição ou fixadores, sem esconder a sua necessidade técnica. Uma das fotos do arquivo de Lewerentz, provavelmente tirada na Escandinávia, revela o seu fascínio pela natureza na forma, como a sombra dos ramos de uma árvore fica representada numa parede lisa, servindo de possível referência para, mais tarde, aplicar a casos como este. Já na Igreja de Klippan tinha recorrido aos fios dos candeeiros



3.22 Arquivo Lewerentz - Escandinávia.



3.23 Interior do Quiosque 1969, disposição orgânica da iluminação artificial.

como suporte único da iluminação, mas aqui essa vontade é enfatizada pelo recurso aos tubos de plástico presos à parede e não suspensos que, com maior expressão infra-estrutural, complementa a brutalidade do betão aparente.

Este minimalismo de recursos é visível também na cobertura na zona de maior projecção do beiral onde são desenhados uns perfis, também de cobre, de forma a resolver a estrutura do seu próprio balanço.

Os caixilhos, que usam os mesmos grampos de fixação aplicados na Igreja em Klippan, são agora, colocados à face com o betão e não salientes.

Fet stil. Typ I.
ABCDEFGHIJKLMN O P Q R /
T U V W X Y Z Å Ä Ö
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
x å ä ö ? ! ,

Medelfet stil. Typ II.
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z Å Ä Ö ? ! ,
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x
y z å ä ö

Mager stil. Typ III.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z Å Ä Ö ? ! ,
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x
y z å ä ö 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

4. OBRAS INTERMÉDIAS

Entre a construção da Capela da Ressurreição e a Igreja Paroquial de São Pedro decorre um período de mais de 40 anos. Sente-se também que é neste período que a arquitectura de Lewerentz se funde com algumas das tendências e influências, racionalistas e modernistas, que decorriam na Europa até, eventualmente, tomar um rumo genuinamente pessoal. Uma transformação na obra de Lewerentz no sentido da sua contemporaneidade, que se inicia com uma forte influência formal na herança clássica, e que, eventualmente, se torna abstracta, quase escultórica. O presente capítulo foca-se precisamente neste período intermédio da vida de Lewerentz, seguindo uma abordagem de análise temática semelhante ao importante ensaio de Colin St. Wilson, “Sigurd Lewerentz, The Sacred Buildings and the Sacred Sites”, publicado no livro “Architectural Reflexions”, em 2000.⁸⁵

Dedicação é uma das características mais vincadas na personalidade algo complicada de Lewerentz, que procura a todo o custo perceber o significado da sua profissão. Este período de 40 anos é marcado por vários acontecimentos como é o caso da Exposição de Estocolmo de 1930 e a criação de uma empresa de fabrico de ferragens, a IDESTA, e que funcionará como retiro espiritual do seu percurso enquanto arquitecto, ao qual Lewerentz regressará anos depois. Outros acontecimentos menos felizes a nível profissional, como afastamentos ou cancelamentos de projectos, ou ainda colaborações externas exigidas pelos clientes revelam alguma dificuldade de comunicação e adaptação da parte de Lewerentz à sua profissão.

Projectos como o edificio de escritórios em Estocolmo, revelam uma sólida experimentação, que se inicia com uma abordagem classicista e termina com a utilização de uma lógica racionalista, equilibrada na sua concepção, sem cair na absorção literal do espírito do Estilo Internacional.

Dois importantes projectos iniciados na mesma altura da Capela da Ressurreição, o Teatro de Malmö e o Crematório para o Cemitério Este de Malmö, assistem à

⁸⁵ WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; Manchester, MUP, 2000

passagem da Exposição de Estocolmo e sofrem profundas revisões na linguagem adoptada.

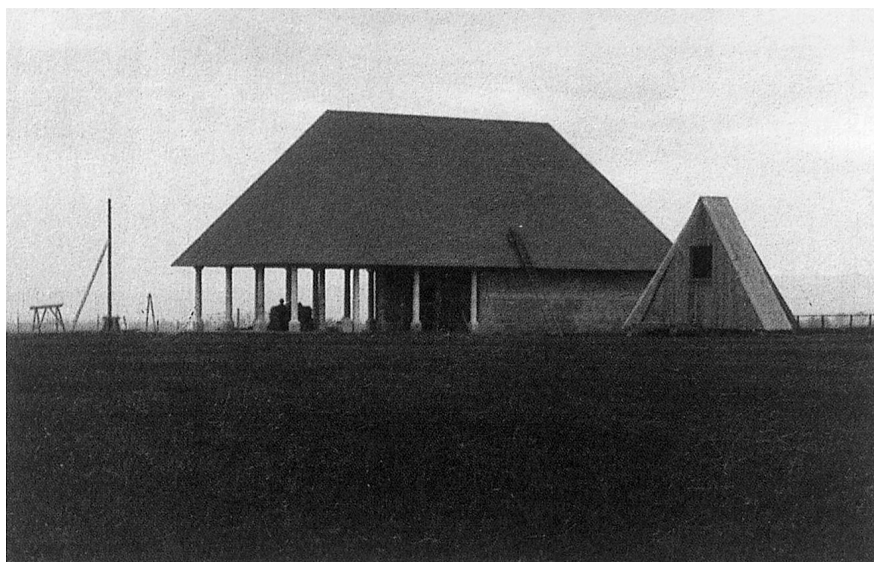
Porquê uma transição? Em 1930 dá-se a Exposição de Estocolmo onde Asplund ganha relevo ao ser responsável por grande parte dos pavilhões, com uma linguagem assumidamente funcionalista. Na década de 1930, dos seis projectos para cemitérios apenas é realizado o de Enköping. Perante esta não-realização dos projectos, Lewerentz irá desistir de participar em encomendas e concursos para capelas e cemitérios. Mais tarde, em 1935, é afastado do projecto para o Crematório do Bosque, em Estocolmo, terminando aí uma longa relação profissional e de amizade com Asplund.

É também a partir desta altura que assistimos a uma reintrodução do tijolo como material de revestimento em conjugação com a madeira. A última vez que Lewerentz tinha usado tijolo à vista foi na década de 1910, na imponente Villa Ericsson, e nas casas de habitação colectiva para trabalhadores e nas fábricas no mesmo período.

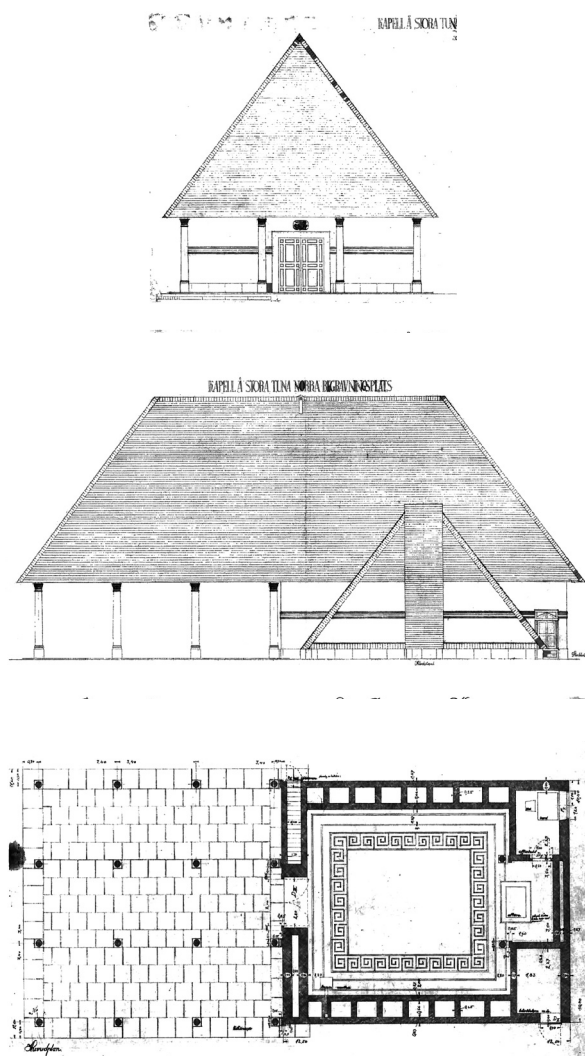
Em 1940 compra um antigo armazém em Eskilstuna, a 100 km de Estocolmo, e instala a nova sede da fábrica das ferragens IDESTA, juntamente com o seu escritório. Entre 1940 e 56 (num período de 15 anos), fica apenas responsável por duas obras de expansão do complexo do Crematório de Malmö, a construção das Capelas Gémeas (1941-43) e a construção da Capela de Esperança em 1956.

Não se sabe ao certo o que motivou Lewerentz a participar no concurso para a Igreja Paroquial de Bjorkhagen, perto de Estocolmo, em 1956, verificando-se que a entrega de desenhos é relativamente parca. Esta Igreja, juntamente com a Igreja em Klippan, legitimaram a genialidade de Lewerentz, não por ter estado tanto tempo sem fazer arquitectura, mas por responder a estes projectos de uma forma divergente em relação ao seu percurso inicial, onde a capela da Ressurreição marca o “clímax” de um manifesto (também seguido por Asplund) conhecido hoje como “Swedish Grace”⁸⁶.

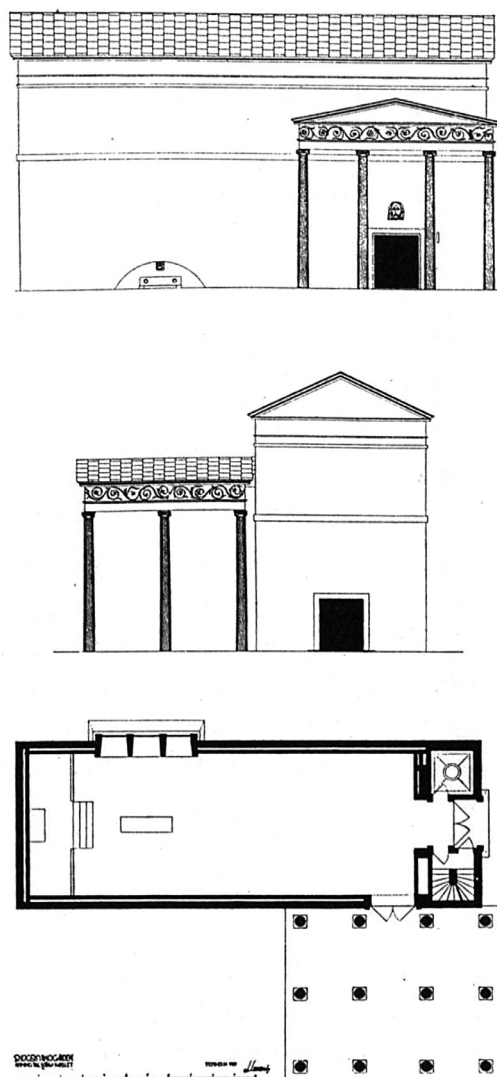
⁸⁶ Termo utilizado para denominar um conjunto de obras na Suécia das décadas de 1910 e 1920 onde predomina uma forte influência clássica, que é depurada na utilização dos seus vários elementos formais. A Biblioteca de Estocolmo (1928) de Asplund e a Sala de Concertos (1926) de Ivar Tengbom são obras que reflectem esta abordagem.



4.1 Capela de Kvarnsveden 1919-24.
À sua esquerda encontra-se a estrutura sineira.



4.2 Capela de Kvarnsveden 1919-24
Alçado frontal, lateral e planta.



4.3 Capela da Ressurreição 1923-25, versão intermédia
Alçado frontal, lateral e planta.

4.1 Período Classicista 1915-1930

4.1.1 Capela de Kvarnsveden (1919-24)

Em 1919, Lewerentz recebe uma encomenda para um novo cemitério em Kvarnsveden que inclui uma capela e uma torre sineira. Este cemitério ficaria numa faixa de terreno agrícola, onde os campos de sepultura e os respectivos caminhos seguem as divisões do lote. A forma da capela apresenta algumas semelhanças⁸⁷ com a Capela do Bosque de Asplund, construída um ano antes, mas que, em pormenor, revela vastas diferenças. Funciona como um projecto de charneira entre duas fases de Lewerentz. Se nos projectos para os cemitérios e capelas provinciais recorria a uma léxico próximo de influências vernaculares, agora adopta o código clássico, na sua vertente mais eclética, que culmina com o projecto para a Capela da Ressurreição, terminada poucos anos depois da Capela de Kvarnsveden.

Tal como nas capelas realizadas anteriormente, também aqui Lewerentz opta por um espaço de geometria simples com um altar oposto à entrada. Uma antecâmara exterior, composta de 16 colunas de betão com um plinto e um capitel estilizados, é coberta por um telhado de quatro águas, bastante acentuado que cobre ambos os espaços. No interior da capela uma abóbada circular percorre todo o espaço no sentido longitudinal ao altar. A abordagem de Asplund é diferente, o espaço principal da capela do bosque é coberto por uma cúpula perfeita pontuada por 8 colunas.⁸⁸

A forma como Lewerentz aborda as superfícies e elementos da capela é inédita e inaugura um método que irá ser aplicado nas obras seguintes. Apesar das colunas serem de betão, não hesita em lhes dar a “dignidade” de uma coluna tri-partida. No exterior um friso, à altura do olhar, envolve toda a Capela, dando-lhe uma escala

⁸⁷ Geometria e decoração do espaço interior e da entrada, mais clássica e monumental na linguagem, bem distinta do aspecto mais acolhedor da anterior.

⁸⁸ Ainda em relação à capela do bosque, a zona central da capela que forma uma cúpula é visto como área terminal, enquanto que a tensão longitudinal em Kvarnsveden pode ser visto como um local de passagem; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 198.



4.4 Altar da Capela de Kvarnsveden, versão inicial.



4.5 Altar e catafalco da Capela de Kvarnsveden.



4.6 Altar e catafalco da Capela do Bosque de Asplund.

humana, apesar dos mais de 3 metros de pé-direito da antecâmara, projectada em relação ao perímetro. Esta noção de proporção humana, presente na sua obra inicial, nomeadamente na Capela de Forsbacka e Rud, bem como na Capela do Bosque, no caso de Asplund, desaparece, mais tarde, na Capela da Ressurreição, onde a escala do pórtico da capela, aponta para uma monumentalização da arquitectura.

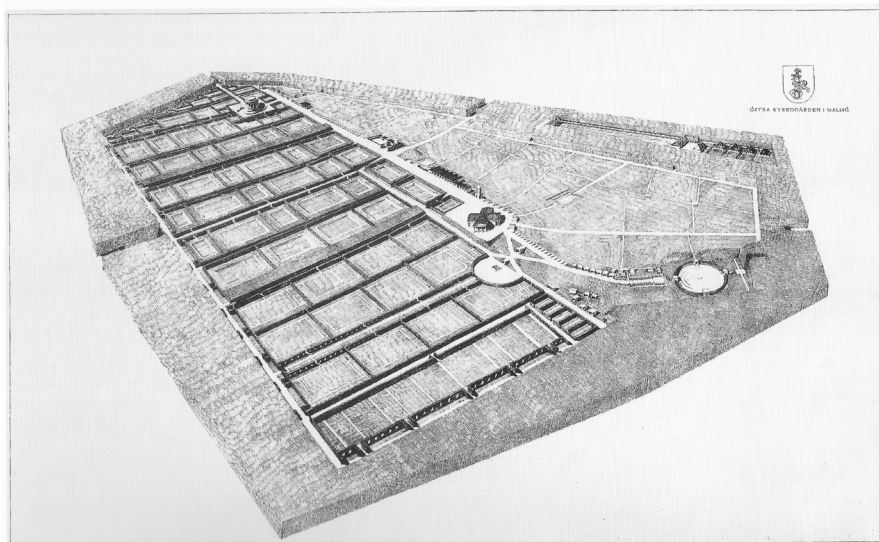
No interior, as superfícies são brancas e lisas, com uma série de baixos relevos e frisos, contendo padrões e motivos que conferem textura e proporcionam um espaço em diferentes estratos. Esta solução, nunca antes visto na obra de Lewerentz, é também posteriormente utilizado por Asplund nos interiores da Biblioteca de Estocolmo, construída entre 1924 e 1928, onde as mesmas marcações em baixo relevo, figuras e motivos ornamentam a entrada e as salas de leitura, como elementos característicos e específicos do Classicismo deste período na Suécia⁸⁹.

Uma janela a sul surge novamente a iluminar o altar de forma difusa. Segundo o corte, observa-se uma inclinação de todo o chão para a zona central, onde se situa o catafalco, abordagem semelhante à pendente do pavimento da Igreja de Klippan. Se no caso de uma Igreja o local mais importante é simbolizado pelo altar, numa capela funerária esse local situa-se onde o corpo repousa⁹⁰.

A dimensão reduzida da obra obriga Lewerentz a pensar em questões técnicas de forma engenhosa. O coro é colocado por cima da porta de entrada, longe dos olhares durante a cerimónia e à semelhança do que fará na Capela da Ressurreição; um acesso lateral perto da entrada dá acesso a uma escada embutida, na espessura da parede, que sobe para o piso superior. A sacristia situa-se ao lado do altar inserida na profundidade deste, o que contribui para também se destacar da zona principal.

⁸⁹ “Swedish Grace” sendo uma denominação relativa à Arquitectura Sueca, distingue-se das variantes Classicistas da época nos outros países nórdicos.

⁹⁰ Esta escolha de enaltecer o significado do catafalco separando-o do altar tem expressão nas primeiras versões da capela onde Lewerentz excluí o altar não o achando provavelmente necessário. A influência parece surgir numa das fotos da sua viagem por Itália, uma pedra na zona do altar que quase tem a dimensão de um catafalco.



4.7 Desenho, em vista de pássaro, da versão de 1923 do Cemitério Este de Malmö.



4.8 Terreno onde o cemitério seria contruído.
À esquerda, no pequeno planalto plantado, estão localizados as sepulturas pré-



4.9 Vista das Capelas Gêmeas alinhadas com as sepulturas pré-existent

4.1.2 Capelas e Crematório do Cemitério Este de Malmö (1916-29)

Quando é ganho o concurso para o Cemitério do Bosque, em 1916, o projecto atravessa um período de alterações substanciais na disposição geral do cemitério, realizando-se duas versões em 1918 e 1920, estabilizando em 1923. Um desenho, de 1923, em vista de pássaro do cemitério, revelava não só o arranjo paisagístico, como os seus primeiros edifícios. Estas capelas e o crematório, são inicialmente planeadas, mas não chegam à execução; só mais tarde em 1930, aquando da reformulação do programa, é que são realizadas (*cap. 4.2.4 e 4.3.4*)⁹¹.

O projecto a concurso para um novo Cemitério nos subúrbios de Malmö segue uma estratégia semelhante ao de Estocolmo, onde um percurso distribuí para as várias capelas. Neste caso, o contexto ancestral do local (na Idade do Bronze já se sepultavam mortos) e uma zona alta, que percorre o terreno no seu comprimento, serviu de *motto* para o nome da sua proposta “Ridge”⁹².

De acordo com a proposta inicial, um cume dava acesso a uma “acrópole” onde ficariam dispostas as capelas. As perspectivas do concurso monumentalizavam os edifícios, quase sempre, colocados no fim de longos eixos de frente ou de escorço.

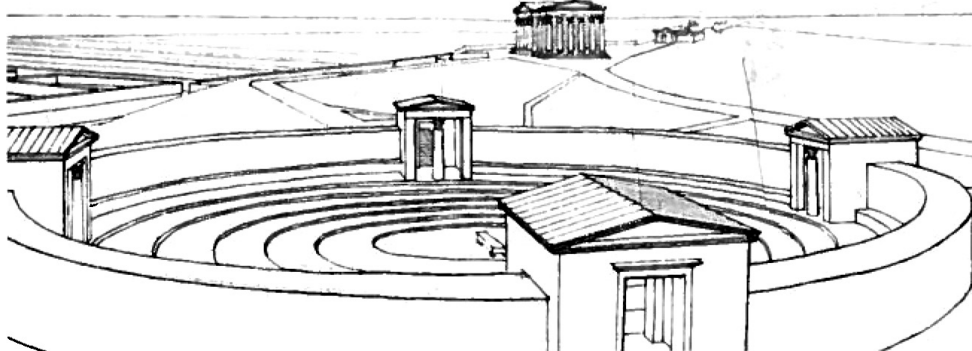
*“The conscious disjunction between the geometric order of the burial grounds and the accommodating order of the main promenade, together with the civic solemnity of the ceremonial plaza, the stoa, the chapels and the crematorium, invoke the experience one has when walking among the main streets of deserted cities of the antiquity.”*⁹³

Entre 1922 e 1923 são construídas a Praça Cerimonial e a pequena Sala de

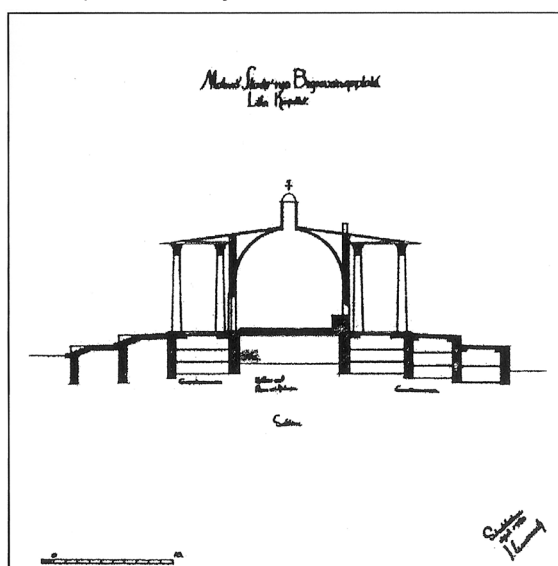
⁹¹ Os projectos para uma capela principal, uma capela secundária, uma sala de espera e uma praça cerimonial; o projecto do Cemitério Este de Malmö, o mais extenso na carreira de Lewerentz, começa em 1916 com o projecto do concurso e é finalizando em 1968 com o Quiosque de Flores, construído 50 anos depois. Por só conter obras suas, regista com fidelidade a evolução da sua Arquitectura.

⁹² Uma analogia é feita à forma de cumeeira que percorre todo o terreno longitudinalmente.

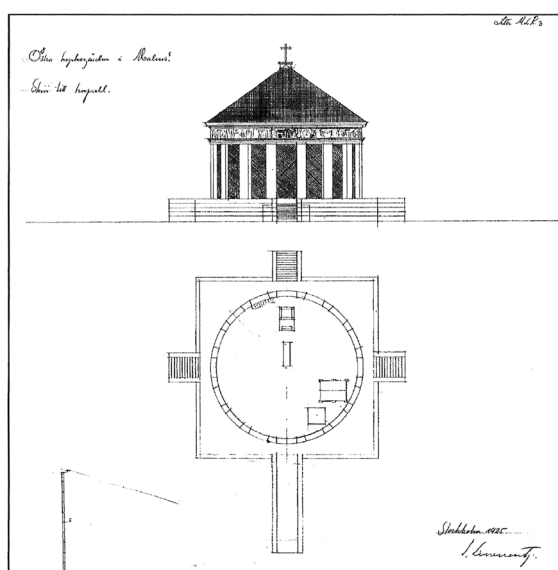
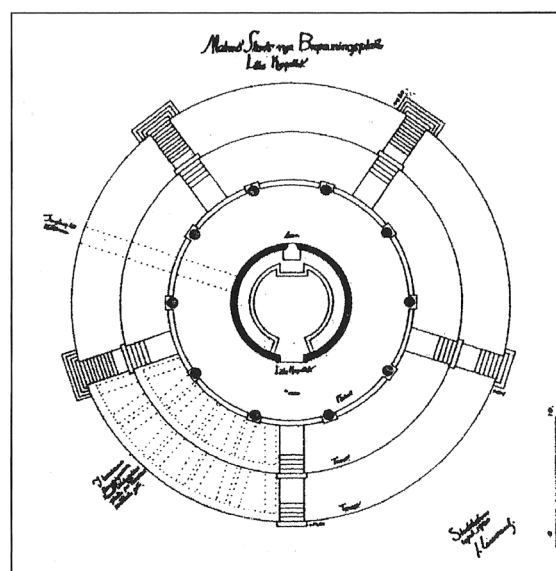
⁹³ O cenário e a disposição dos elementos arquitectónicos no cemitério de Malmö tais como as capelas, as ruas, os muros e os locais de enterro assemelham-se à sensação de passear pelas ruas de uma cidade deserta da antiguidade; PORPHYRIOS, Demetri; “Classical, Christian, Socialdemocrat. Asplund and Lewerentz’s Funerary Architecture” in *Lotus internacional* nº38, 1983; p.71-77.



4.10 Perspectiva da Praça Cerimonial.



4.11 Capela Secundária, versão de 1920, corte e planta.



4.12 Capela Secundária, versão de 1925, alçado e planta,



4.13 Templo de Vestas, Tivoli, Itália.

Espera. A Praça Cerimonial, com uma escultura central, é usada em momentos de celebração e os diferentes patamares circulares, bem como os acessos centrais em cruz dividem o espaço, orientando a posição das flores deixadas circularmente em momentos de celebração. Na Suécia na celebração anual do Dia de Todos os Santos⁹⁴ deixam-se velas acesas, durante a noite a iluminar os campos e os percursos.

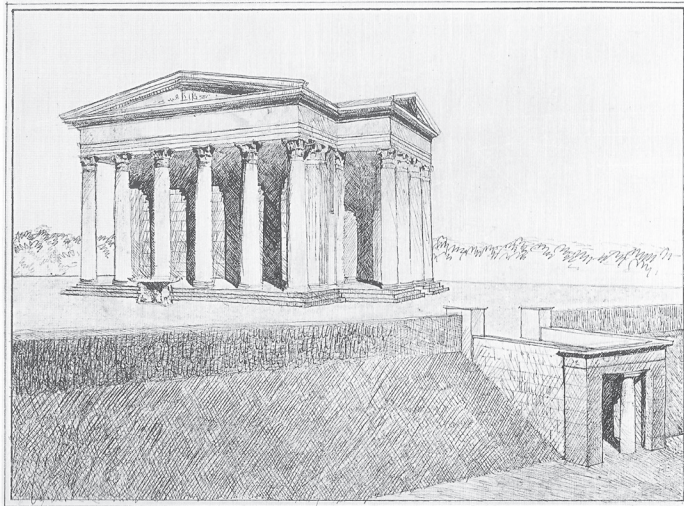
Dois destes projectos, a capela principal e a capela secundária, desenhados entre 1920 e 1925, são nas suas versões finais, exemplares da interpretação e conjugação de vários temas da Arquitectura Clássica, a par das interpretações de Palladio e Schinkel no refinamento do código.

A Capela Secundária reproduz um templo circular rodeado de 10 colunas e com uma cúpula no interior com um lanternin, que iluminava a cerimónia e um conjunto de escadas em redor, que davam acesso à zona sobre-elevada onde estava a capela. Com uma organização simples, com uma porta e um altar, era muito semelhantes à planta da Capela de Valdemarsvik. Na versão seguinte, de 1925, todo o conjunto fica mais compacto, as colunas são agora pilares, num total de 16, e toda a decoração estava centrada num monumental friso circular que separa a cobertura. A mistura de influências é subtil nesta obra. Se, por um lado, observarmos a conjugação de um friso circular, como é o caso do Templo de Vesta em Tivoli, que terá visitado⁹⁵, em Itália, por outro a simplicidade da cobertura e dos pilares é próprio de Lewerentz e distinto dos desenhos mais complexos da Capela Principal.

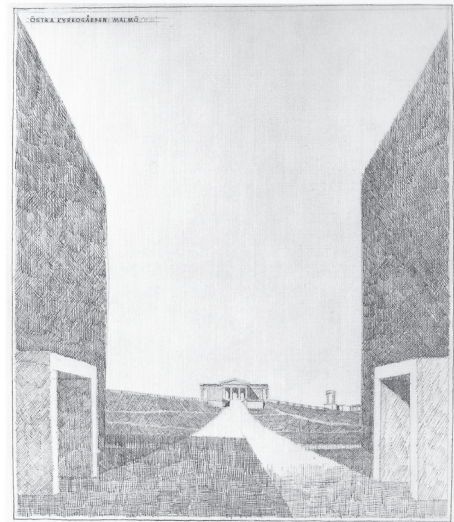
O projecto para a Capela Principal também segue o mesmo sentido de apuramento clássico. Em planta, como comprova uma das perspectivas de 1920, o projecto apresenta o que parece ser os primórdios da organização da entrada e do altar da Capela da Ressurreição. Já aqui se antevia a proporção de um espaço estreito e alto,

⁹⁴ Celebrado no primeiro sábado entre o dia 31 de Outubro e 6 de Novembro.

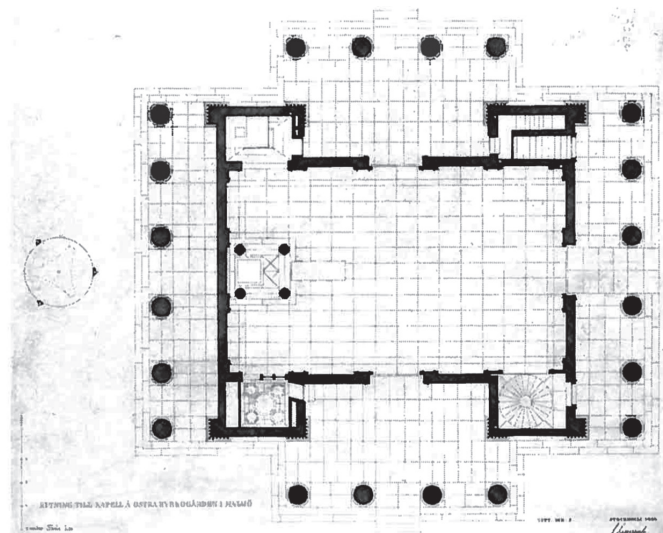
⁹⁵ Existem registos de que Lewerentz fotografou o muro da Villa Adriana em Tivoli; GIARDIELLO, Paolo; “The photographs of the Italian Journey: The Imprint of a Method of Design”; in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p.37.



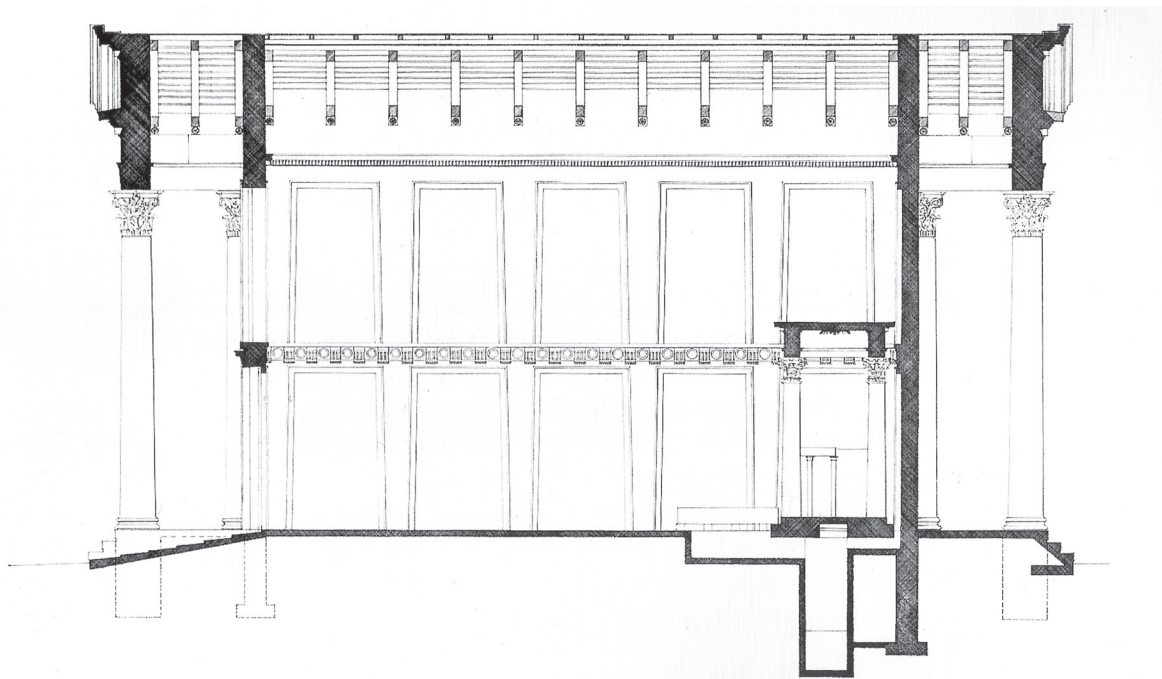
4.14 Capela Principal 1923, perspectiva.



4.15 Capela Principal 1923, perspectiva.



4.16 Capela Principal 1923, planta.



4.17 Capela Principal 1923, corte longitudinal pelo altar.

com a colocação do coro por cima de um dos acesos, que está a eixo com o altar⁹⁶, bem como uma janela perto do altar, este último visível na perspectiva exterior.

Em 1925, surge uma nova versão que adiciona quatro frontões, em cada lado da capela, acompanhados de dois hexastilos nos topos e dois tetrastilos laterais num total de 20 colunas. Fazem ainda parte desta versão quatro núcleos de distribuição vertical e de serviços, exteriores ao espaço da capela, de forma a não perturbar a integridade do espaço cerimonial. Esta preocupação na organização do programa é igualmente visível na Capela da Ressurreição que organiza todos os serviços em dois pisos num dos topos da capela. O interior é dividido, em dois estratos, por um friso dórico ornamentado, e o altar ganha agora a forma de um baldaquino afastado da parede. Dentro do baldaquino, uma pequena estrutura parece representar o altar, que, dada a sua altura, dá um apontamento da escala humana.

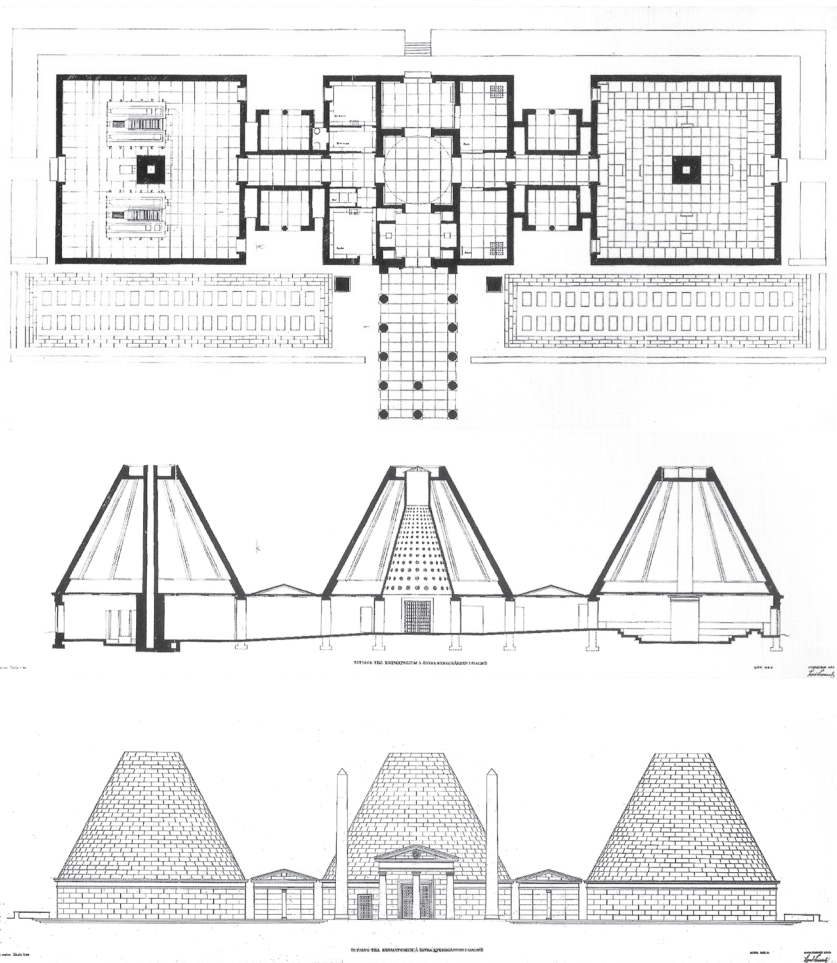
A simetria destes alçados, juntamente com os seus acessos a eixo em cada alçado, fazem lembrar, em parte, o jogo simétrica de *La Rotonda* de Palladio.

O único exemplar construído dos projectos desta época é a Capela de Santa Birgitta, realizada entre 1923 e 1926. A sua localização é diferente da inicialmente planeada, inserindo-se ao longo do caminho principal mas numa posição de escorço e não elevada, indicando uma mudança de atitude de Lewerentz em seguir um esquema menos rígido⁹⁷. Um conjunto de salas mortuárias são enterradas e um só alçado de colunas com um friso simplificado revela a sua presença. A forma como se encontram enterradas é remanescente dos túmulos enterrados ao longo do eixo principal, numa analogia directa às sepulturas de Pompeia, onde Lewerentz tirou várias fotografias. Juntamente com a sala de espera, realizada uns anos antes, são os únicos exemplares do período classicista em Malmö.

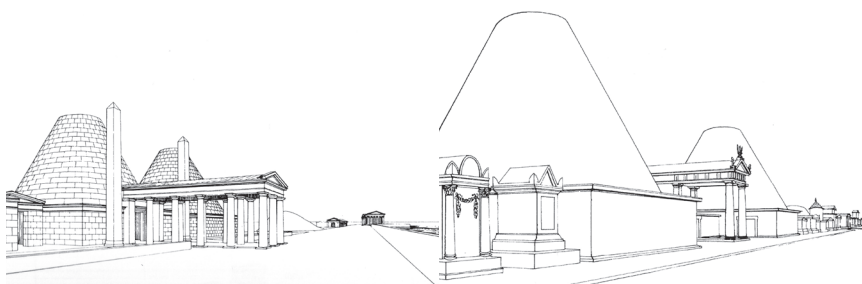
As primeiras versões do Crematório de Malmö surgem em 1923, juntamente com os projectos anteriores. É inicialmente previsto um monumental edifício composto de

⁹⁶ Neste caso funciona como entrada e saída, enquanto que no esquema mais tardio da Capela da Ressurreição este acesso a eixo funciona apenas como saída.

⁹⁷ Idem; p. 160.



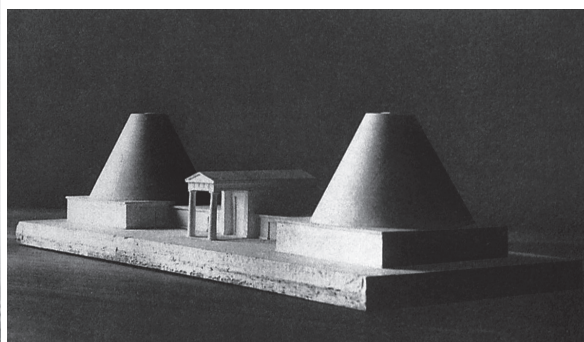
4.18 Crematório do Cemitério Este de Malmö 1924, planta, corte longitudinal, alçado.



4.19 Crematório, 1924 e 1926, perspectivas do projecto.



4.20 Arquivo Lewerentz - Estocolmo.



4.21 Crematório 1926, maquete do projecto.

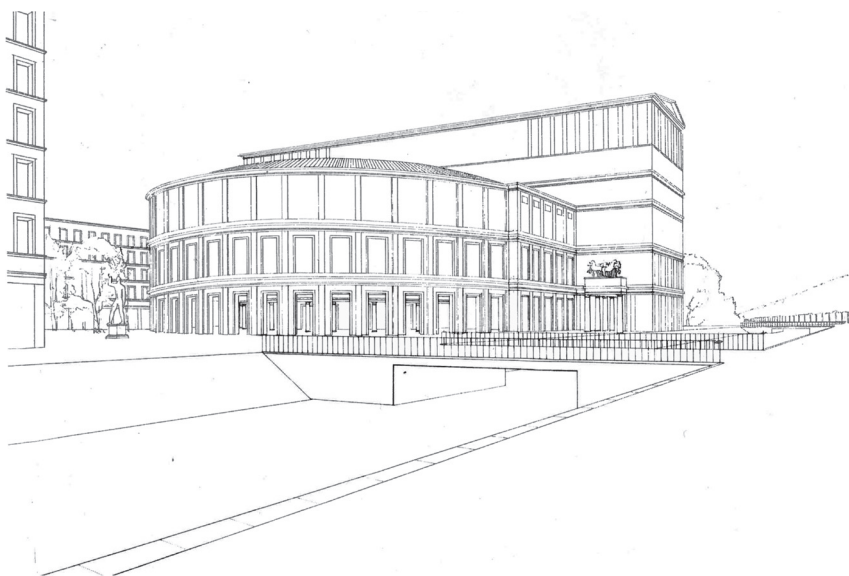
três volumes dispostos simetricamente por um eixo que marcava o acesso principal através de uma galeria porticada que ligava ao átrio central de recepção dos caixões. No volume à sua esquerda situavam-se os incineradores e no do lado direito ficava o columbário, onde seriam colocadas as urnas. Exteriormente, cada um dos edificios era encabeçado por um cone truncado; dois enormes obeliscos ladeavam a entrada. Apesar da dimensão, não continha uma única capela funerária para a realização de cerimónias.

Na segunda versão de 1928, um dos edificios é excluído e a galeria de acesso reduzida, iniciando uma redução nos programas e dimensão dos edificios que se ia estender a grande parte dos projectos em desenvolvimento na altura. Na inadequação deste formato de crematório, bem como na falta de dinheiro, justifica o motivo de anos depois, unificar as capelas com as instalações de cremação⁹⁸.

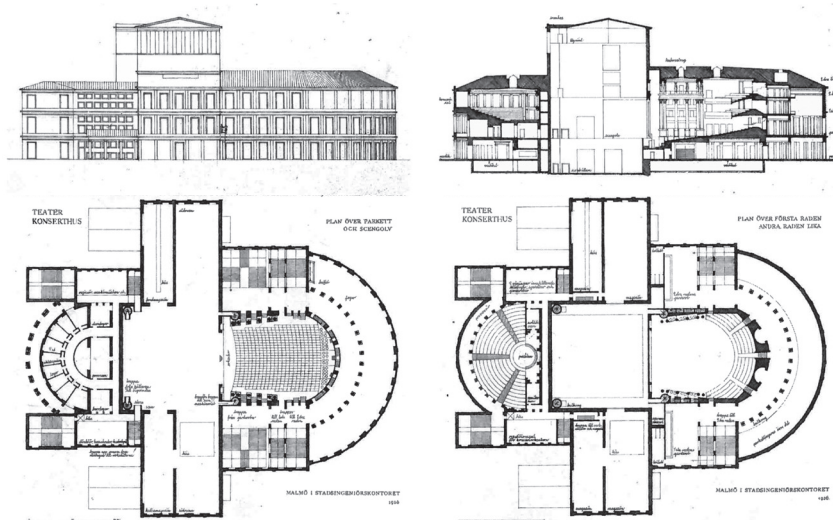
⁹⁸ Ibidem.



4.22 Teatro de Malmö, ante-projecto 1924, vista aérea com desenho sobreposto.



4.23 Teatro de Malmö, ante-projecto 1924, perspectiva da margem do canal oposto.



4.24 Teatro de Malmö, ante-projecto 1924.

Alçado, corte longitudinal, planta piso auditório, planta piso anfiteatro.

4.1.3 Teatro de Malmö (1924-27 anteprojecto)

Em 1924, o município de Malmö pede directamente a Lewerentz para desenvolver um anteprojecto para o futuro teatro municipal. Localizado nas margens do canal, Lewerentz apresenta três soluções, como forma de validação da flexibilidade do programa desenvolvido pela comissão; o espaço necessário para o auditório devia permitir 1000 lugares, com capacidade de servir diversos tipos de espectáculo, o palco e as áreas técnicas tinham também de conseguir armazenar vários cenários, bem como ter espaço suficiente para os ensaios.⁹⁹ Os desenhos deste projecto são complementados com perspectivas do interior e por desenhos feitos por cima de fotografias aéreas. É de salientar que a forma do edifício é dominada pela intersecção do corpo cénico com a sala de geometria clássica em forma de ferradura, dando volume ao *foyer* em seu redor e as escadarias de acesso nas laterais. No lado oposto, do corpo cénico, a mesma abordagem é seguida, devido à existência de um anfiteatro, ao estilo romano, que tem, igualmente, correspondência na forma exterior. No interior a decoração é rica e de inspiração semelhante aos desenhos de Schinkel¹⁰⁰, numa profusão de frisos e painéis, reproduzindo motivos decorativos que Lewerentz terá observado em Itália.

No final deste anteprojecto, apenas a geometria de inspiração grega do formato de meia lua do anfiteatro, será aproveitado para a concepção do auditório principal, quando é aberto concurso público em 1933 (*cap. 4.3.3*).

⁹⁹ Idem; p. 214.

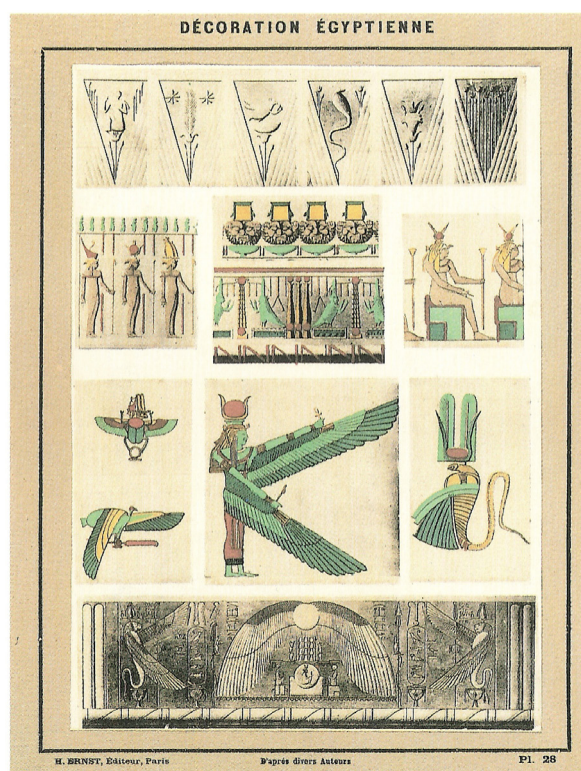
¹⁰⁰ Ibidem.



4.25 Arquivo Asplund - fotografia do mastro luminoso desenhado por Lewerentz.



4.26 Cartaz da Exposição de Estocolmo 1930.



4.27 Motivos de decoração egípcios.
Ao centro, a deusa Isis retratada com asas de falcão.

4.2 Período Modernista 1930-1935

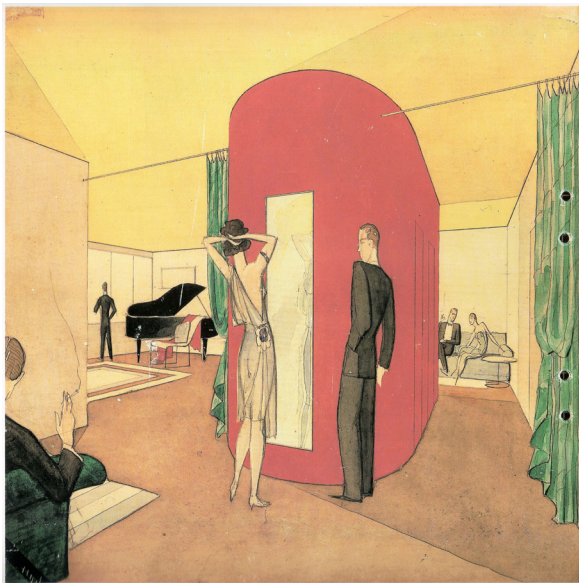
A mudança cultural que a Exposição de Estocolmo trouxe, influenciou fortemente os projectos seguintes de forma praticamente instantânea. No espaço de um ano, quase que passa a ser inaceitável usar códigos do passado na arquitectura. Este acontecimento desbloqueou, de certa forma, o debate sobre as ideias funcionalistas do Estilo Internacional passarem do papel para a realidade, acontecimento este que influenciou inevitavelmente a estética dos projectos futuros na Suécia. Em Lewerentz a mudança também foi imediata como comprovam os desenhos desta época. As fachadas passam a ser lisas e brancas e com vãos despidos de ornamentos. Deixa de surgir qualquer manifestação dos elementos decorativos clássicos e a própria organização espacial é agora mais livre e descomprometida, à excepção da estrutura de composição que permaneciam genericamente simétricos.

4.2.1 Exposição de Estocolmo (1930)

A criação da sua primeira empresa em 1929, a Stockholm Ljursreklam AB, juntamente com o engenheiro C. Kreuger, especializa-se em desenhar e construir sinais e anúncios retro-iluminados e montras para lojas. É graças ao sucesso da parceria, que no ano seguinte criam a BLOKK AB.

A criação desta nova marca, a Stockholm Ljusreklam AB, coincide com os preparativos para a Exposição de Estocolmo, e com a participação no concurso para desenvolver a sua imagem gráfica. Lewerentz ganha também outros concursos, nomeadamente, da concepção do cartaz, da comunicação gráfica para a exposição, bem como o projecto para o grande poste luminoso com patrocínios e direcções, visível de bem longe, que seria a estrutura mais alta da feira.

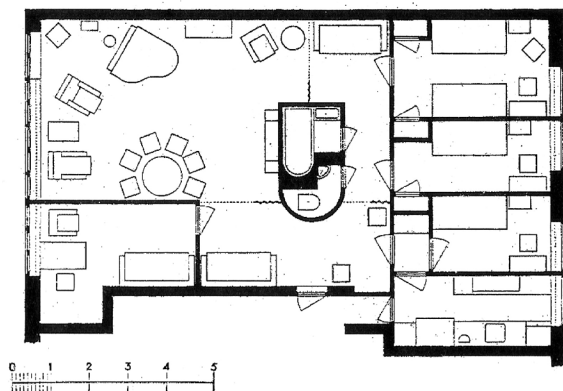
É também responsável por três protótipos de casa de férias presentes na exposição (apenas duas delas são construídas), peças de design, padrões para papéis de parede e inclusive um piano. É graças ao sucesso deste evento que a marca IDESTA (*id est* – latim: isto é), patenteada por Lewerentz para proteger as suas criações, ganha



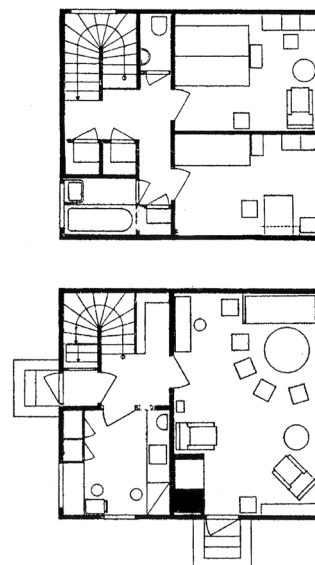
4.28 Casa Lagenhet no. 2.
Perspectiva da casa de banho integrada na sala.



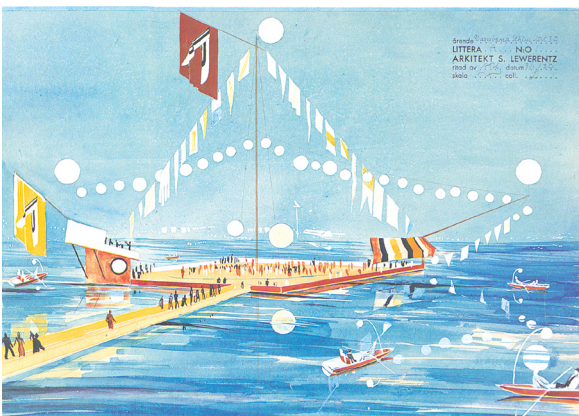
4.29 Casa Lagenhet no. 2.
Perspectiva de um dos quartos.



4.30 Casa Lagenhet no. 2.
Projecto para apartamentos.



4.31 Casa no. 47 - rés do chão e piso superior.
Projecto para uma casa de férias.



4.32 Projecto para pista de dança (não realizado).
Localizado no lago, junto à exposição.



4.33 Quiosque desenhado por Lewerentz.

dimensão.

A abordagem arquitectónica seguida na Exposição, exposta nos pavilhões, para pequenas casas de férias e quiosques, é racionalista e evidencia as futuras tendências que iriam surgir no panorama arquitectónico dos anos seguintes. Esta nova “expressão” influenciou o desenho das ferragens da IDESTA, que é aplicada nas várias encomendas para interiores de lojas e montras, produzidos nos anos seguintes, fazendo parte da maioria do volume de negócios do seu segundo escritório, com os sócios da BLOKK AB.

Alguns aspectos das concepções de Lewerentz revelam ligações ao passado, como o cartaz principal da exposição e os motivos para os desenhos de parede que revestiram o projecto para a casa “Lágenhet No. 2”. O cartaz da exposição tem em grande destaque um par de asas estilizados inspirado no desenhos de perfil da Deusa Egípcia Ísis retratada com asas de falcão.¹⁰¹ Segue regras de composição, nomeadamente o Rectângulo de Ouro, bem como de toda a tipografia que é concebida de raiz. O contraste de usar motivos e influências da antiguidade num cartaz de divulgação de uma exposição que pretende colocar a Suécia no panorama moderno é evidente, mas revela também a capacidade de Lewerentz em utilizar a herança da antiguidade, fundindo-os com acontecimentos modernos; uma abordagem arriscada que poderia ser considerada antiquada.

Asplund também se inicia nas experiências modernistas com os pavilhões que desenha para a exposição. O funcionalismo como linguagem começava a ser usado e na arquitectura de Lewerentz assistimos a uma rutura com o vocabulário aplicado nos projectos anteriores à Exposição.

Nos anos seguintes à exposição, Lewerentz irá partilhar o seu tempo entre o escritório próprio e o recém formado, orientado para encomendas comerciais. Desta forma garante que a sua própria produção arquitectónica se mantenha fiel às suas ideias revelando assim duas facetas distintas de actuação.

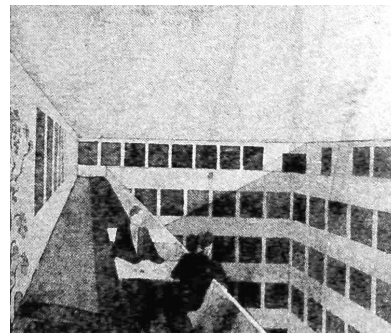
¹⁰¹ AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 94.



4.37 Edifício de Escritórios, 1928-30, alçado da entrada.



4.34 Arquivo Lewerentz - Escandinávia.



4.35 Piso recuado do pátio.
(ante-projecto).



4.36 Piso recuado do pátio.



4.39 Edifício de Escritórios, 1928-30, pátio.



4.38 Átrio dos escritórios.



4.40 Escada de acesso.

4.2.2 Edifício de Escritórios da Segurança Social, Estocolmo (1928-32)

Foi pedido a Lewerentz um estudo prévio para um edifício de escritórios para a futura sede da Administração da Segurança Social¹⁰², encomendado pelo Conselho Nacional das Construção e Planeamento¹⁰³, em 1928, num lugar central de Estocolmo em frente a um jardim vedado com uma igreja e algumas campas. O lote, de planta rectangular com três frentes, fecha o topo de um quarteirão.

O anteprojecto apresenta bastantes semelhanças com o projecto final realizado entre 1930 e 1932. A composição e proporção dos vãos mantém-se, sendo a maior alteração de projecto a remoção da estereotomia de alvenaria na fachada para uma superfície lisa e a mudança da geometria do pátio, que antes era rectangular, para uma semelhante mas com as arestas arredondadas, permitindo uma melhor dispersão da luz nos escritórios do pátio, bem como ganhos de área no interior fundamentais para colocar as circulações verticais.

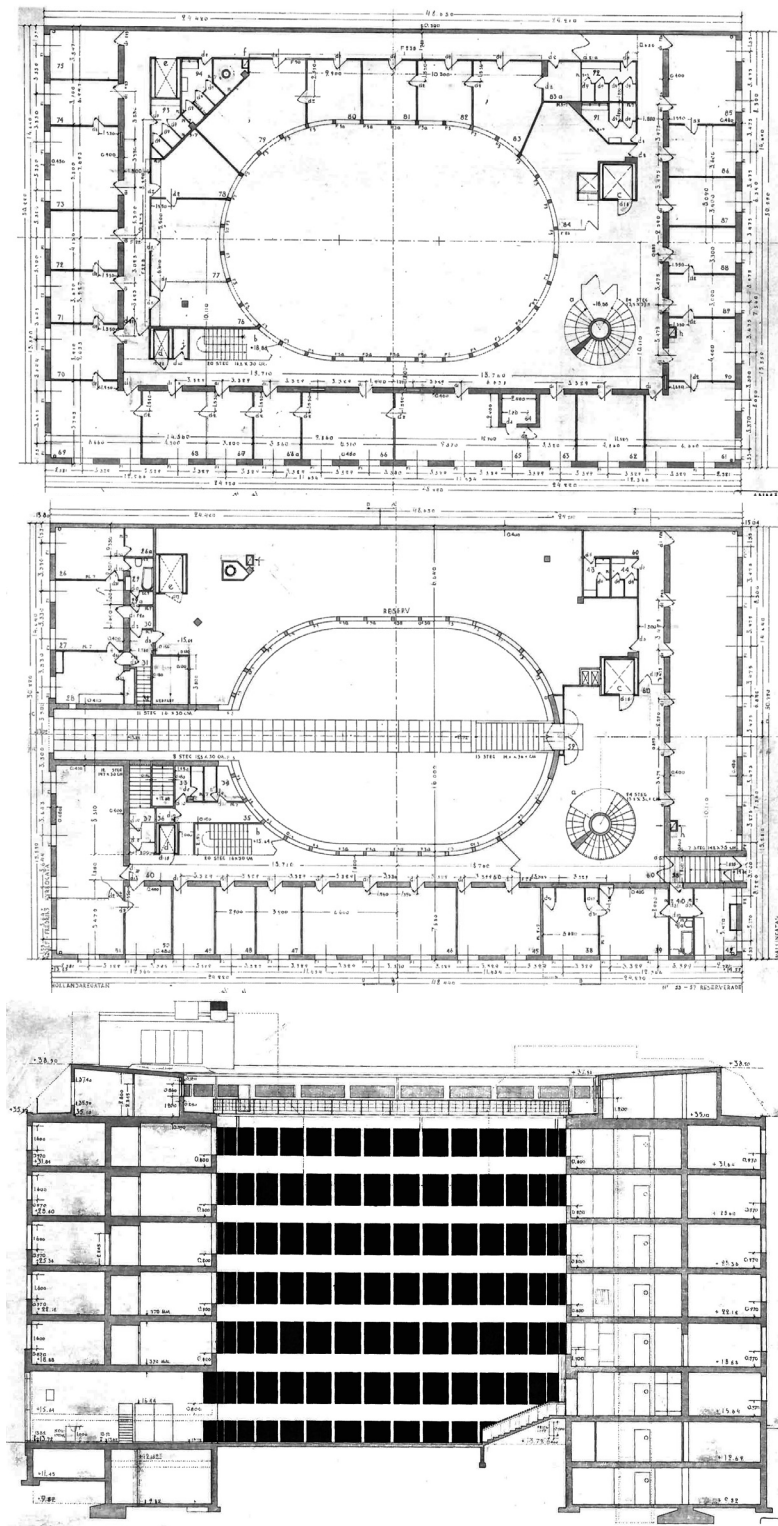
Não há dúvida que, inicialmente, Lewerentz procurava uma solução contextualista, que ia buscar a sua ideia de estereotomia ao embasamento do palácio Westmanska no quarteirão adjacente, conferindo-lhe um aspecto de palácio Neo-clássico, com uma base rusticada¹⁰⁴.

As três frentes do lote permitiram a Lewerentz pensar num desenho de fachada própria, ao contrário de uma configuração entre empenas. Em todos os pisos, as superfícies das fachadas exteriores e do pátio são ocupadas com escritórios. A regularidade dos espaços de trabalho é quebrada pela distribuição mais livre da infraestrutura do prédio, nomeadamente, das circulações verticais. A simetria da planta é evidente, na distribuição dos escritórios para tirarem proveito das zonas com luz natural. A fachada exterior, utilizada para dispor os escritórios, diferencia-se da fachada do pátio, por esta conter átrios e corredores de distribuição. Racionalismo e Funcionalismo convergem aqui num projecto inédito de Lewerentz na sua abordagem

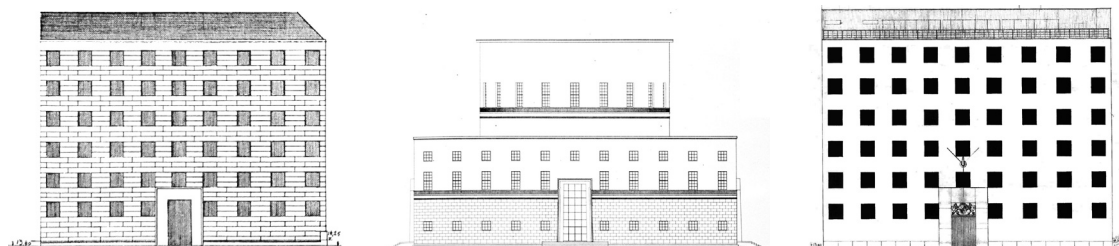
¹⁰² *Riksförsäkringsanstalten*, nome em Sueco.

¹⁰³ *Byggnadstyrels*, nome em Sueco (em inglês: National Board of Building and Planning).

¹⁰⁴



4.41 Edifício de Escritórios, 1928-30, planta tipo escritórios, planta entrada, corte longitudinal.



4.42 Comparação entre esteriотomias de fachadas.
fachada entrada - anteprojecto 1928; Biblioteca de Estocolmo 1928; fachada entrada 1930.

claramente Modernista.

A leveza da estrutura do pátio é conseguida graças a uma estrutura de betão armado que, em conjugação com os caixilhos em aço e vidro, resulta num interior bastante luminoso. A fachada exterior é construída com tijolos convencionais recobertos de argamassa. Devido a motivos financeiros, a estrutura do edifício, inicialmente prevista como inteiramente metálica, foi executada em betão armado¹⁰⁵.

A leveza da fachada do pátio contrasta com o peso da fachada exterior, conferida pelo recuo dos caixilhos do plano da fachada.¹⁰⁶ A sensação de *gravitas* está aqui presente, neutralizado graças à grande transparência “democrática” do pátio interior.

Na base do edifício, uma alheta de granito envolve todo o edifício. A entrada principal ganha expressão pelo largo rebordo pouco profundo que quebra a marcação de granito. Os vãos quadrados, sempre iguais, do edifício, são de geometria rígida e sem qualquer rebordo. O topo é finalizado pela colocação de uma outra marcação de pedra na guarda.

Um outro projecto da mesma época, o concurso de 1928 para a escola *Katarina*¹⁰⁷, retrata bem o conflito da escolha de uma linguagem. Neste caso, o contraste do desenho liso da fachada com o desenho de um friso ornamentado no topo. No caso de Asplund, se compararmos com outros exemplos de desenhos de frisos, como por exemplo, na biblioteca de Estocolmo, onde é colocado a meio da fachada separando dois estratos que, em conformidade de código com o desenho de alvenaria inferior, liberta totalmente o estrato superior da necessidade de qualquer finalização. Este segundo estrato, liso e mais depurado, é rematado simplesmente com uma alheta de pedra, à semelhança do resultado final do edifício de Lewerentz.

Dois anos antes, em 1926, tinha sido concluída a Sala de Concertos do arquitecto Ivar Tengbom, com um forte carácter Neoclássico, que fazia uso de colunas coríntias estilizadas de ordem gigante e monumentais na fachada principal, virada para a praça Hötorget. Esta arquitectura é mais próxima de uma interpretação literal de elementos clássicos, ao reproduzir na íntegra um capitel coríntio, do que o depuramento clássico de Asplund e Lewerentz.

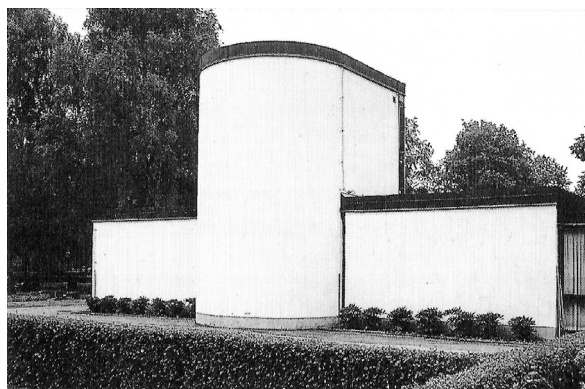
¹⁰⁵ FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 226.

¹⁰⁶ Ibidem.

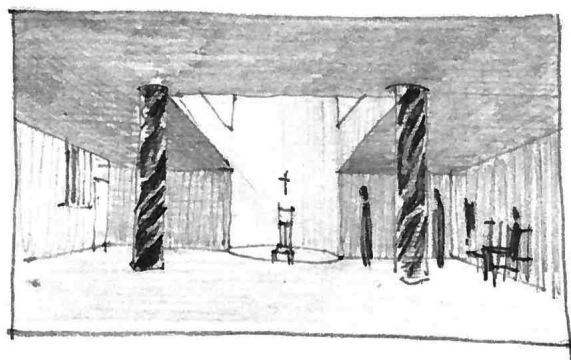
¹⁰⁷ Concurso realizado em colaboração com Osvald Almqvist; Idem; p.224.



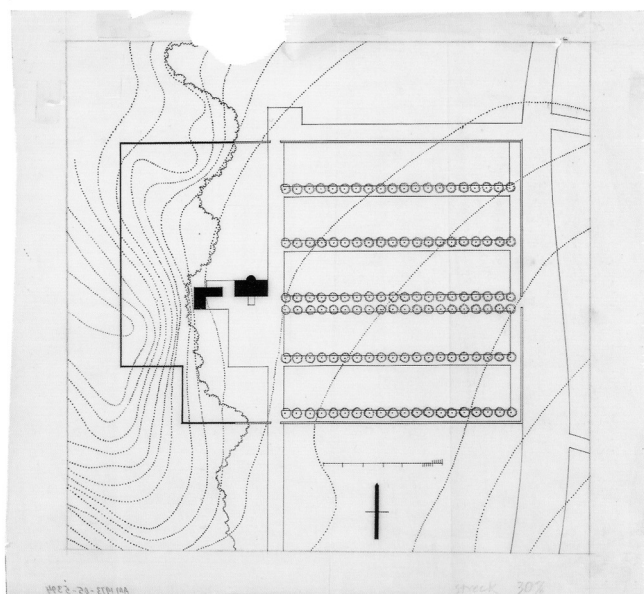
4.43 Arquivo Lewerentz - Itália.



4.44 Capela de Enköping, vista exterior do altar e da entrada.



4.45 Capela de Enköping, esquiço do altar.



4.46 Capela de Enköping, Implantação - do lado esquerdo a capela fica o corpo de serviços em L.

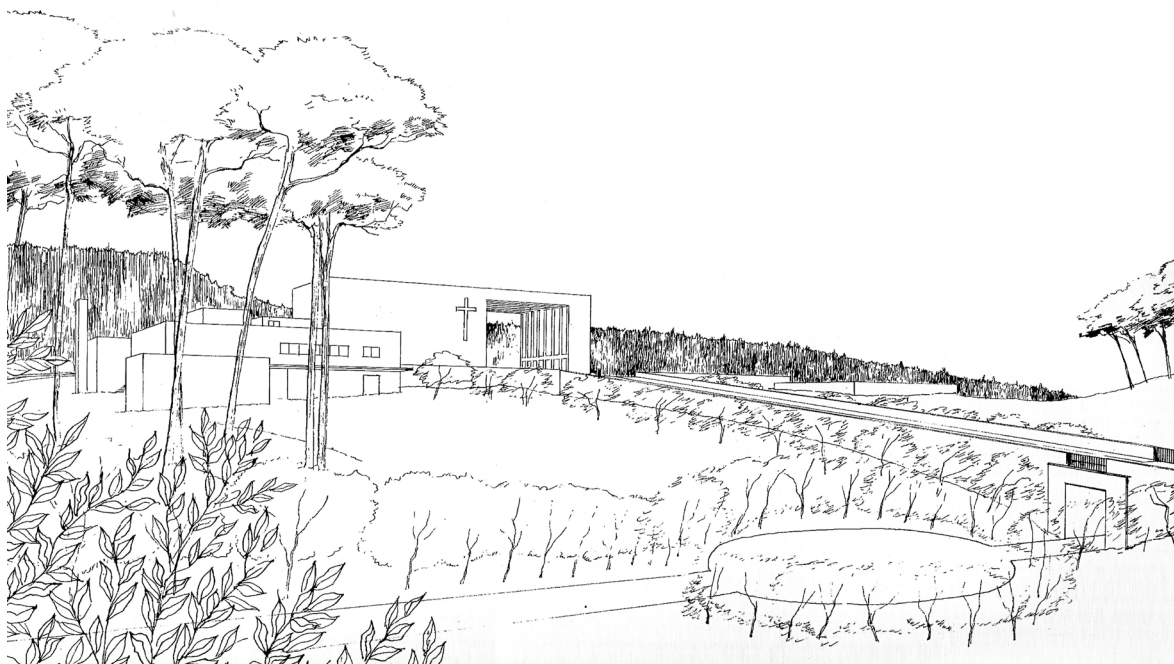
4.2.3 Capela do Cemitério de Enköping (1930-32)

Lewerentz volta a desenhar um cemitério de pequena dimensão 10 anos depois do início de projecto da capela de Kvarnsveden. O Cemitério e a Capela de Enköping, nos subúrbios de Estocolmo, entram em conformidade estética com os mesmo projectos da altura, nomeadamente o edifício de escritórios e o Crematório do cemitério de Malmö. Esta conformidade é identificada pelas fachadas lisas rebocadas, com marcações em granito nos perfis das portas, rodapés e embasamentos. A capela de Enköping tem um só piso, com um característico altar curvo orientado a norte, que é iluminado por uma grande janela a sul, visível a partir da entrada.

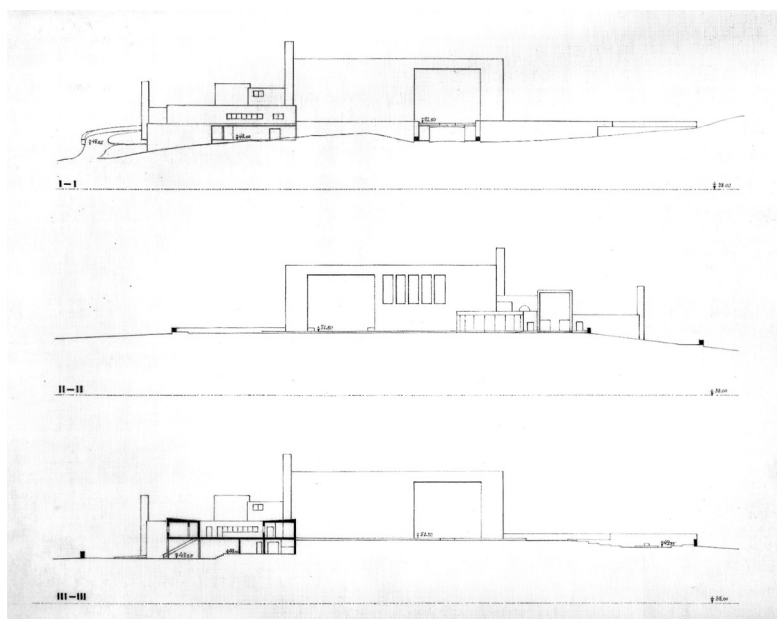
*“The classicizing details details vanished but the fundamental characteristics remained.”*¹⁰⁸

Novamente, surgem aqui, características de projectos anteriores, como por exemplo a presença nos desenhos de uma cruz inclinada, que antecede a aproximação à capela, bem com a forma compacta de unir as instalações, ficando a sensação de que Lewerentz retoma algumas características tipológicas dos projectos iniciais. O eixo norte-sul da entrada do altar é complementado, para cada lado, de forma simétrica, pela sala de espera, a sacristia e a zona do órgão. Esta composição simétrica é complementada por um outro edifício de serviços, a oeste, com um só piso em forma de L.

¹⁰⁸ AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 100.



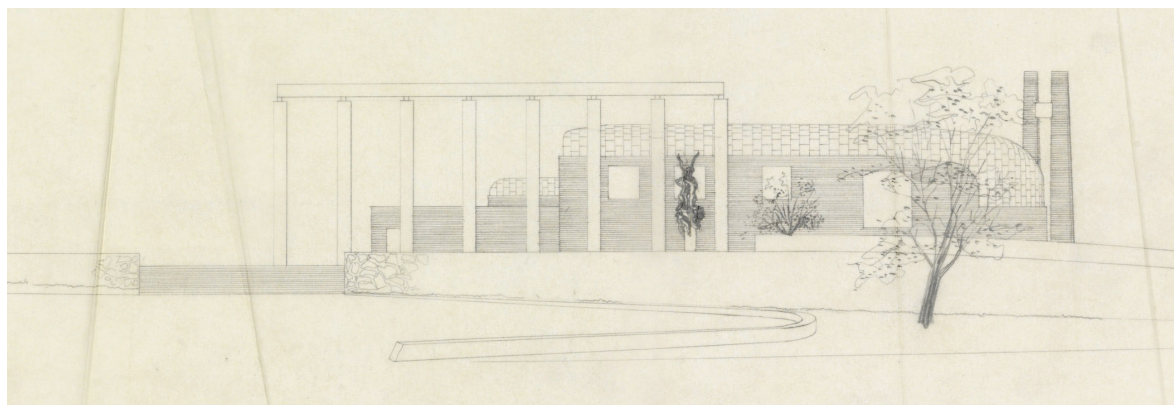
4.47 Crematório do Cemitério do Bosque, 1930 - perspectiva do projecto.



4.48 Crematório do Cemitério do Bosque, 1930 - alçados do projecto.



4.50 Implantação do projecto, 1933.

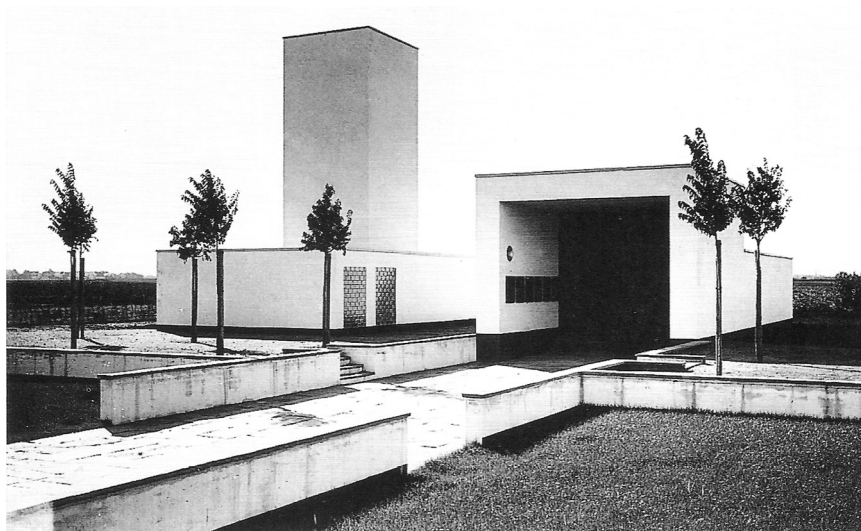


4.49 Crematório do Cemitério do Bosque, 1935-40, Asplund - versão intermédia do projecto.
(nota: este alçado corresponde à mesma vista de alçado do meio na figura superior).

4.2.4 Crematórios do Cemitério do Bosque e do Cemitério Este (1930-36)

Crematório do Cemitério do Bosque, Estocolmo (1930-34)

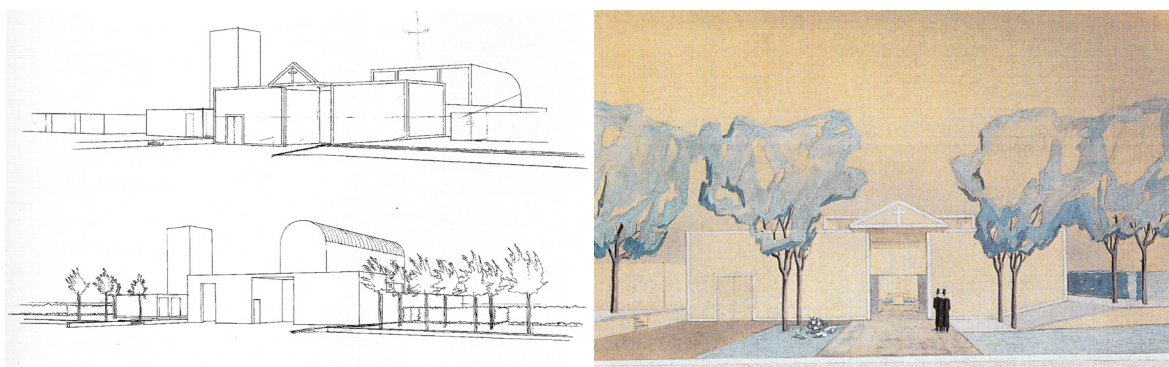
O projecto para o Crematório no Cemitério do Bosque começa em 1930 em colaboração com Asplund, sendo em 1933 entregue uma versão que hoje é considerada o último projecto fruto da colaboração entre os dois. Esta versão não agrada à Comissão do Cemitério, que pretendia um edifício em continuidade estética com as duas capelas já construídas. Apesar do pórtico monumental da antecâmara da capela não ter agradado à comissão, a concepção geral do projecto baseava-se agora numa estética racionalista. Em 1935, Lewerentz é afastado do projecto pela comissão e, nos cinco anos seguintes, Asplund desenvolve uma nova versão inaugurada em 1940. Apesar de nunca ser creditada a Lewerentz nenhuma colaboração no projecto, alguns aspectos do edifício actual estão presentes na versão de 1933, nomeadamente a antecâmara porticada da capela e a ideia de um pátio na zona da capela como é visível no corte. Seria interessante observar o rumo que o projecto seguiria caso a colaboração tivesse avançado, naquele que é considerado um dos projectos mais importantes, juntamente com a Biblioteca Municipal de Estocolmo, na carreira de Asplund.



4.51 Crematório do Cemitério Este, 1935, vista da entrada na capela.



4.52 Crematório do Cemitério Este, 1930, versão com chaminé em cone.



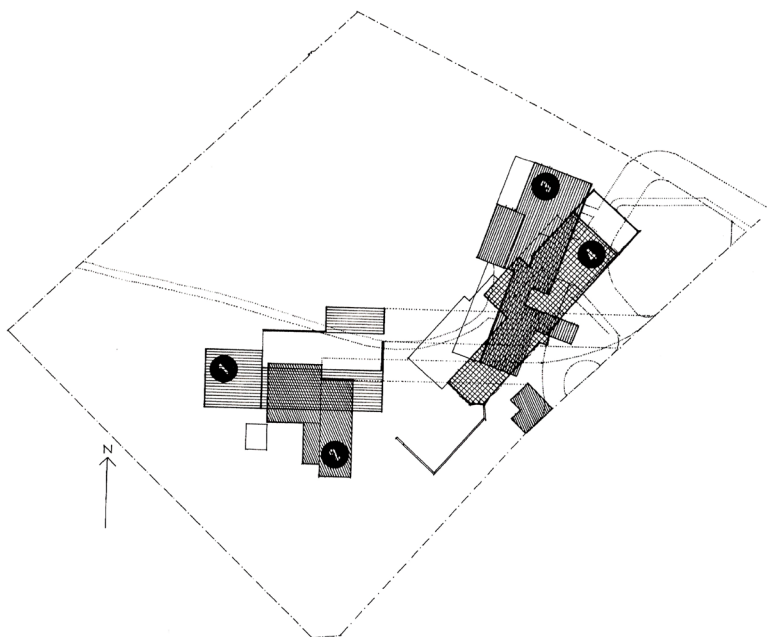
4.53 Crematório do Cemitério Este, 1930, perspectivas do projecto.

Crematório do Cemitério Este, Malmö (1931-36)

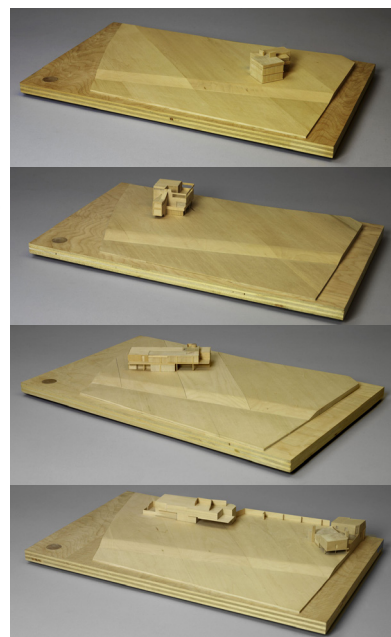
A terceira versão, de 1930, do projecto para o Crematório de Malmö reduz bastante a área e volume da proposta inicial. A contenção de custos passa a ser uma realidade que obriga a sub-dimensionamento de todas as instalações. Este novo projecto, que conta com uma pequena capela funerária, reserva a área restante para as instalações de cremação, onde se destaca a chaminé.

Algumas perspectivas de estudo sobre a entrada da capela revelam as indecisões formais de Lewerentz, como é o caso, na entrada, do pequeno frontão estilizado com símbolo da cruz no centro (numa versão intermédia) e com a marcação em alto-relevo das arestas do edifício. A solução construída uniformiza a linguagem que Lewerentz adopta na altura. É curioso reparar como Lewerentz tenta ainda desenhar a chaminé com uma forma cónica, uma geometria remanescente do projecto anterior. Enquanto que o Crematório é construído, entre 1931 e 1932, a capela adjacente só é terminada mais tarde, entre 1935 e 1936, coincidindo com o início do projecto para uma nova expansão do complexo, face ao pedido da Comissão para aumentar, substancialmente, as instalações, não só cerimoniais, como de cremação.

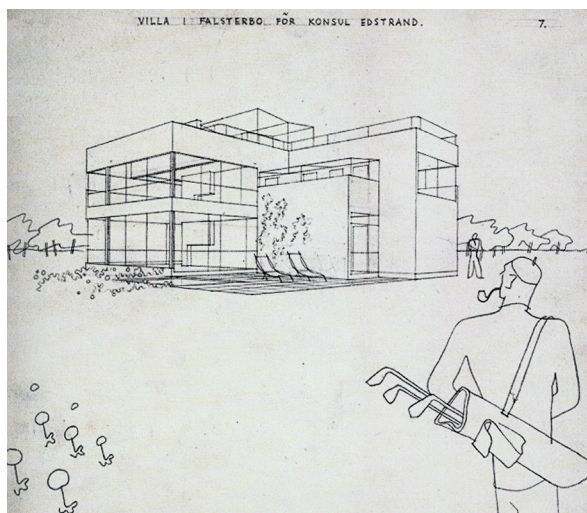
As linhas exteriores, são simples e contínuas, com a excepção da entrada da capela claramente marcada. De todos os projectos que marcam a transição do classicismo para o modernismo de Lewerentz o Crematório é dos que melhor regista essa metamorfose, iniciada em 1923, com a versão das três chaminés de geometria cónica.



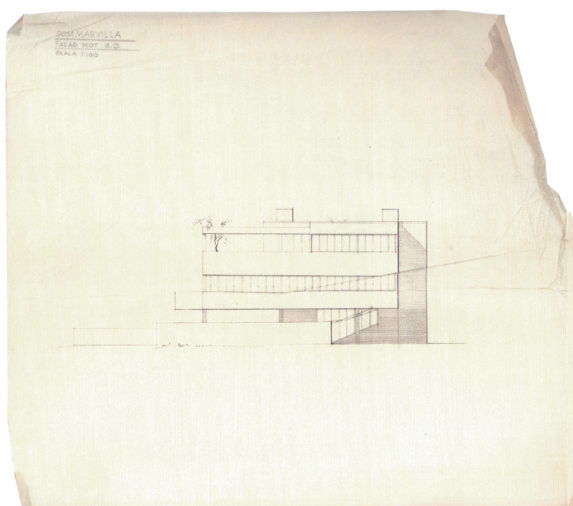
4.54 Villa Edstrand - evolução da implantação das 4 versões da Villa Edstrand.



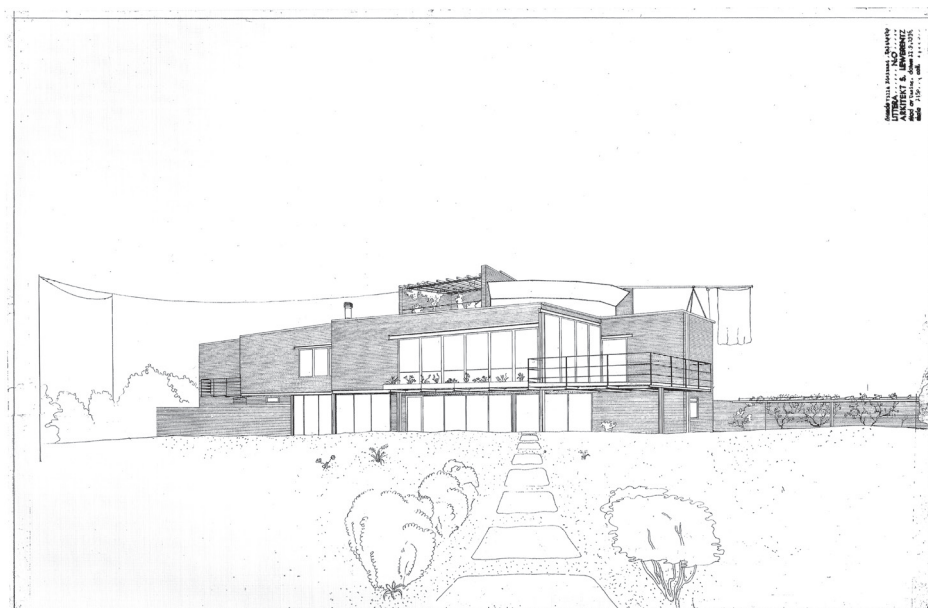
4.55 Villa Edstrand, maquetes



4.56 Villa Edstrand, c. 1934, segunda versão, perspectiva.



4.57 Villa Edstrand, c. 1934, terceira versão, alçado.



4.58 Villa Edstrand, c. 1934, versão final (quarta versão), perspectiva.

4.3 Período Moderno 1935-1955

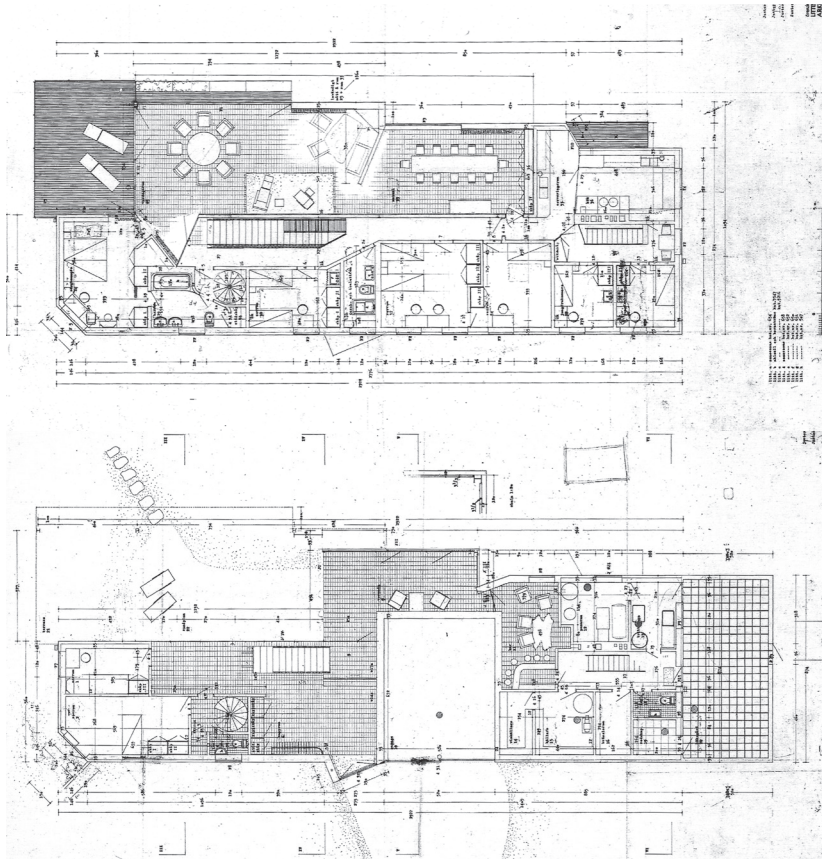
4.3.1 Villa Edstrand, Falsterbo (1933-37)

O projecto para a Villa Edstrand¹⁰⁹, em Falsterbo, no sul da Suécia, começa em 1933 com o desenvolvimento de um conjunto de estudos preliminares até 1935. Durante esta fase, são feitas três versões que acompanham o crescimento da complexidade do programa. Esta experimentação inicial tem algumas semelhanças com os estudos para vivendas em terraço que tinham ficado no papel durante a Exposição de Estocolmo, exemplos de casas totalmente influenciados pelo Estilo Internacional. Observamos esta tendência na enorme contenção formal do volume da casa, não distinguindo formalmente espaços interiores, tal como o Edifício da Segurança Social, em Estocolmo. Os vãos envidraçados tendem a aumentar com a área de implantação a permanecer compacta. Os “5 pontos da Arquitectura” de Le Corbusier, por quem Lewerentz tinha admiração¹¹⁰, surgem aqui como uma referência absoluta: a estrutura pilar-laje está presente, libertando as paredes para um programa livre, as janelas são horizontais e independentes da estrutura, o último piso é ajardinado e o piso do rés-do-chão é livre.

Entre 1935 e 1937 o projecto evolui no sentido de uma maior libertação dos constrangimentos formais das versões anteriores. A quarta versão do projecto tem agora apenas dois pisos, não três, e todo o programa está distribuído longitudinalmente, encostando-se a um dos cantos para desimpedir o terreno, num local baixo de pouco impacto na paisagem. Desta forma a privacidade da casa, na zona da rua, é reforçada, abrindo as zonas de lazer para o interior e as técnicas e os quartos para a rua, com

¹⁰⁹ A colaboração entre Lewerentz e a família Edstrand começa em 1929. A firma Edstrand, que produzia aço-inox, tinha os direitos de exclusividade de venda do sistema IDESTA em toda a região sul da Suécia. Lewerentz desenha algumas expansões da firma para além da Villa Edstrand; em 1937 a firma Bröderna-Edstrand inaugura a sua nova sede em Malmö, sendo a sua maior área de negócio o aço. Em 1974, abre a sua actividade na Bolsa de Estocolmo; *in* www.begroup.com.

¹¹⁰ A Villa Savoye tinha servido de inspiração para Lewerentz; AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 121.



4.59 Villa Edstrand, 1935, planta piso 1 (quartos, salas de estar e jantar) e rés-do-chão (garagem, bar e sala de estar).



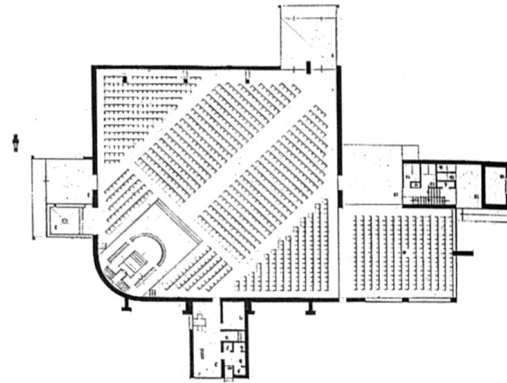
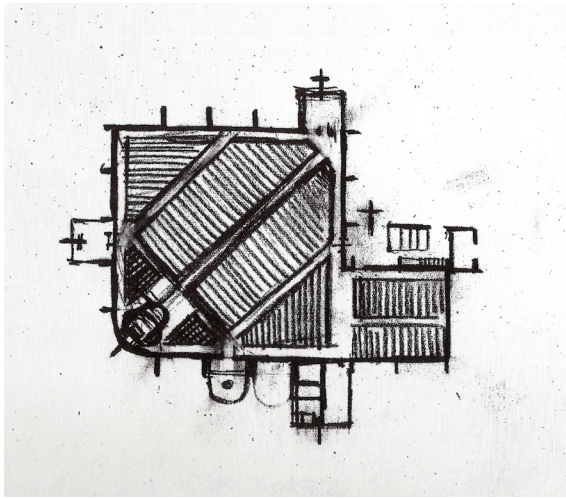
4.60 Villa Edstrand, imagens do Arquivo Lewerentz.

janelas individuais mais reduzidas. Esta abordagem é semelhante à localização do edifício de serviços para o Cemitério de Rud, da década de 1910, que encosta todo o corpo a um dos lados do terreno libertando área para os percursos, contrariamente a uma solução central, como planeado nas versões anteriores.

Fica assim resolvida a questão da privacidade para a rua, importante numa casa de férias, para uma grande família. No interior existia ainda uma rampa que ligava os dois pisos, sendo possível estabelecer uma analogia directa com a rampa exterior da Villa Savoye. Na última solução, no entanto, a rampa desaparece, o alçado da rua é mais racional e regular, e é ainda acrescentado um piso na cobertura usado como varanda sombreada por uma pérgola.

Lewerentz reveste todo o projecto com tijolo amarelo e constrói as varandas com perfis metálicos. Da posição inicial, orientada segundo os eixos cardeais, vai alterar a implantação de acordo com os limites do terreno. O resultado é uma leitura integrada do projecto no terreno, e não de um objecto no meio do terreno, como nas versões iniciais. Desse ponto de vista este projecto representa uma grande evolução desde as suas Villas na década de 1910, onde a leitura formal da casa era resultado de um objecto isolado no terreno.¹¹¹ As soluções de caixilhos usam o seu sistema IDESTA e a madeira é utilizada, não só no interior, como no exterior na porta de entrada e do portão da garagem. A última vez que Lewerentz tinha utilizado tijolo de Helsingborg à vista tinha sido nas habitações para trabalhadores de Eneborg, em 1916, e no projecto para a Villa Ericsson, de 1912, ou seja 20 anos antes.

¹¹¹ WANG, Wilfried; “Architecture as an extension of Life” in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds), *Architect Sigurd Lewerentz Vol.1*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 176.



4.61 Igreja de Johannesburg, esboço e planta da igreja juntamente com os espaços secundários.



4.62 Igreja de Johannesburg, maquete.



4.63 Igreja de Johannesburg, fotomontagens da maquete juntamente com a envolvente.

4.3.2 Igreja de Johannesburg, Gotemburgo (1933-34)

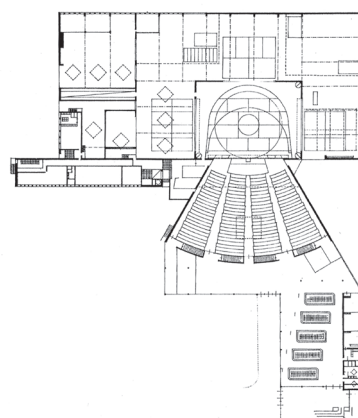
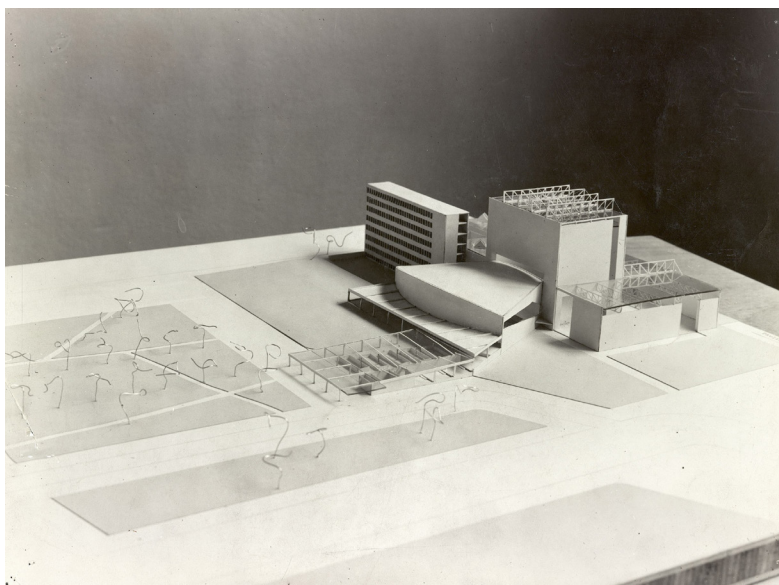
Em 1933, participa numa competição para uma nova igreja, em Johannesburg. Lewerentz abandona aqui as paredes lisas de reboco e usa tijolo amarelo, vidro e betão. A planta da igreja é quadrada, com uma disposição das cadeiras ao longo de uma das diagonais a 45°. Um dos cantos do quadrado era arredondado localizando-se aí o conjunto do altar e do púlpito, juntando os elementos fulcrais do serviço Evangélico¹¹². Todos os espaços secundários à igreja, a entrada, o órgão e a sacristia, não perturbavam a integridade espacial, tal como tinha projectado para a Capela Principal de Malmö, em 1924.

Do ponto de vista estrutural, o grande vão é suportado em todo o comprimento por apenas quatro vigas invertidas em betão armado, no sentido em que as lajes não apoiam na face superior mas na zona inferior, deixando explícita a sua expressão no exterior. Os espaços secundários, feitos inteiramente de vidro e aço, destacam-se do volume principal revestido a tijolo amarelo que não subia totalmente até à cobertura, vindo a iluminação dessa diferença entre as paredes e a cobertura.

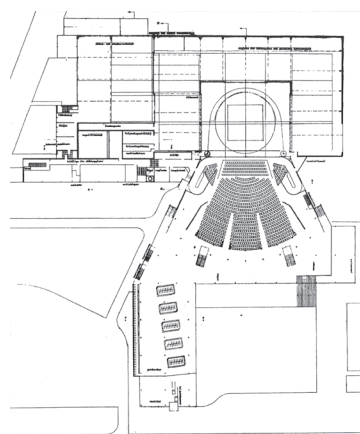
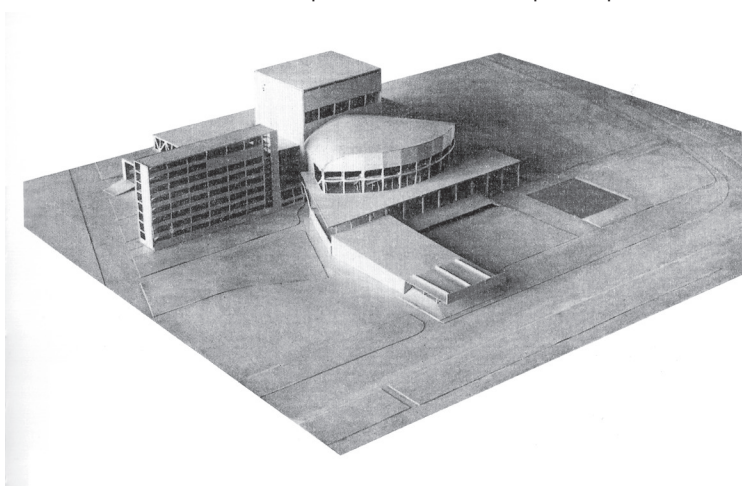
Nasce aqui a tipologia para a Igreja de Klippan que seria construída 30 anos depois. O espaço quadrado mantém-se, tal como a sua proporção, ao ter um tecto mais baixo que a sua largura, ao contrário da convenção tradicional. A tensão diagonal do espaço era reflectida, agora, não pela posição das cadeiras, mas pela posição do altar em relação à entrada. A solução de libertar o local de cerimónia dos espaços secundários também é evidente, apesar de serviços como o baptismo e o órgão fazerem parte do espaço em Klippan.

A ideia de concentração estrutural, que observamos na Igreja de Klippan, já existe aqui graças ao recurso a apenas quatro vigas que elevam a cobertura separando-a das paredes. O contraste entre a simplicidade dos muros com a complexidade das estruturas abobadadas, que observamos em Klippan, surge aqui na concepção do tecto,

¹¹² FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 279.



4.64 Teatro de Malmö 1933, maquete do concurso e respectiva planta .



4.65 Teatro de Malmö 1935, maquete do concurso e respectiva planta.



4.66 Teatro de Malmö 1944- vista de escorço da entrada a partir do jardim.

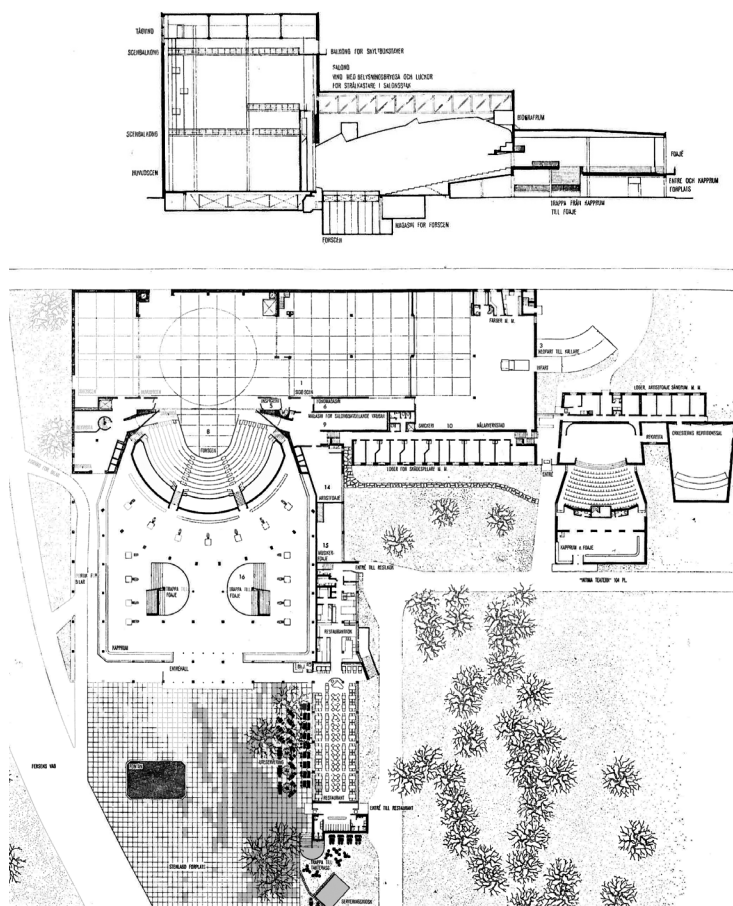
que se destaca como uma entidade diferente das paredes ao estar separado por uma faixa envidraçada. Como em Klippan, o altar e o púlpito são por si também uma só entidade, aqui unificados e localizados num pedestal num dos cantos da Igreja.

4.3.3 Teatro de Malmö (1933-44)

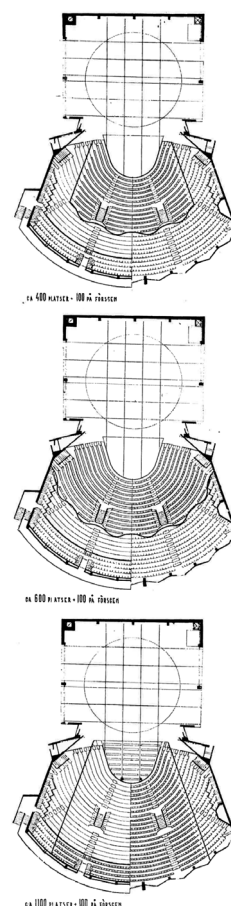
Após o anteprojecto de 1927 é lançado o concurso público em 1933. Tinham passado três anos, desde a Exposição de Estocolmo, e Malmö queria naturalmente um projecto exemplar de modernidade como símbolo da sua cidade.

Entre o anteprojecto e a proposta de 1933 as transformações são evidentes, a simetria do conjunto do programa é quebrada, as fachadas passam a ser lisas, sendo apenas abertas na zona administrativa e numa estrutura do vão do palco, em treliças metálicas invertidas, revelando a sua dimensão e expressão como elemento de destaque arquitectónico. A rigidez racional do conjunto é suavizada com a forma abaulada da parede e tecto da plateia que se destaca do conjunto. A compartimentação do projecto torna-se agora evidente. O corpo administrativo é distinto do corpo cénico e dos espaços de ensaio circundantes. Também as zonas da plateia e do *foyer* são distintas e marcam a fachada principal. O restaurante e o bengaleiro estão à parte, num volume baixo, lateral ao acesso principal que ajuda a fechar de forma mais intimista o recinto exterior do *foyer*. Esta configuração de entrada é mantida até ao fim do projecto.

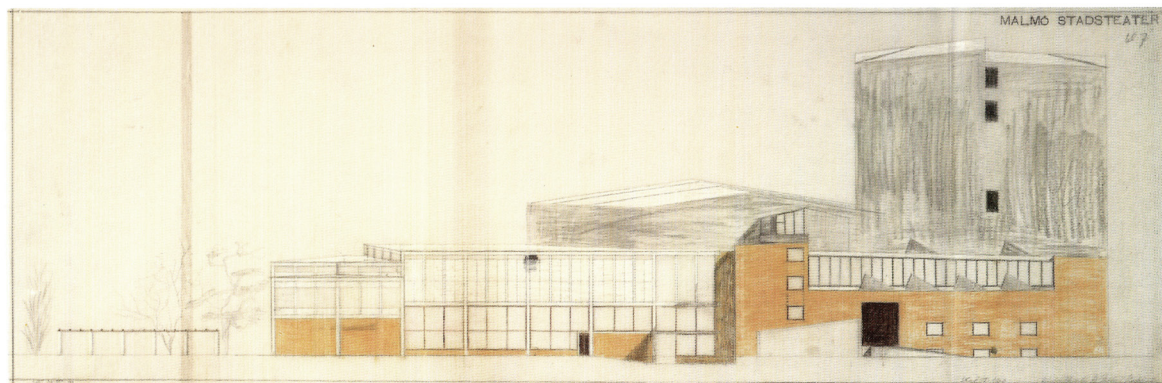
Na segunda versão de 1935 a posição da ala do restaurante inverte para o lado contrário da fachada e pormenores construtivos como as treliças invertidas da zona cénica são agora integradas no volume deste programa. A fachada racionalista do corpo da administração acaba por contaminar um pouco o resto do projecto surgindo agora janelas no perímetro do volume da plateia que resulta num *foyer* mais luminoso. Inclusíve a caixa do palco passa agora a receber iluminação natural. Todas estas aberturas que formam grandes superfícies envidraçadas expõem toda a geometria construtiva da plateia e do *foyer*. Outra mudança, específica desta versão, é a rotação de todo o conjunto do teatro, para deixar a fachada de escorço para a avenida principal,



4.67 Teatro de Malmö, 1935-44, corte transversal e planta de entrada.
(em colaboração com Erik Lallerstedt e David Helldén).



4.68 Configurações possíveis da plateia.
450, 900, 1100 - max. 1600.



4.69 Teatro de Malmö, 1935-44, alçado lateral.



4.70 Perspectiva exterior do foyer e da plateia.

ao contrário da orientação frontal mais formal da versão anterior.

O projecto final, entregue em 1942, retoma a implantação da versão de 1933, introduzindo o tijolo amarelo como revestimento predominante nos corpos secundários mais baixos e revestindo toda a zona da entrada com pedra à semelhança da fachada porticada do Crematório no Cemitério do Bosque. Os volumes restantes, as caixas da plateia e do palco são revestidas em chapa ondulada diferenciando-se dos volumes mais baixos.

A colaboração com outros arquitectos (Erik Lallerstedt e David Helldén), segundo e terceiros classificados da competição¹¹³, resulta de um requisito da parte da comissão para forçar Lewerentz a comprometer-se com as exigências do projecto¹¹⁴. Esta decisão, que não agrada a Lewerentz, acaba por lhe permitir focar em algumas questões mais técnicas do auditório¹¹⁵. A ideia inicial de um auditório em formato de anfiteatro grego é concretizado com uma série de particularidades inovadoras, como a possibilidade de mudança do número de lugares mantendo as qualidades acústicas recorrendo a um sistema de cortinas.¹¹⁶ Junto ao palco, o proscénio, com o formato de meia lua, pode ser removido de forma a ganhar mais 100 lugares sentados¹¹⁷.

Este forte interesse pelos aspectos técnicos nas suas obras poderá servir de resposta a algumas ambiguidades na obra de Lewerentz, como por exemplo a métrica das pilastras dos alçados interiores da Capela da Ressurreição, onde é referida a possibilidade da prioridade na colocação dos radiadores sobre as pilastras “forçando”

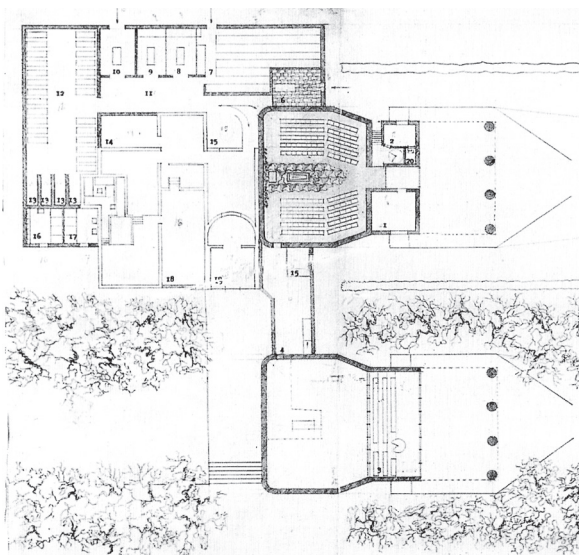
¹¹³ Idem; p. 219.

¹¹⁴ O Director da comissão Emil Olsson, que não simpatizava com Lewerentz, foi o principal responsável pela colaboração com Erik e David; AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 129.

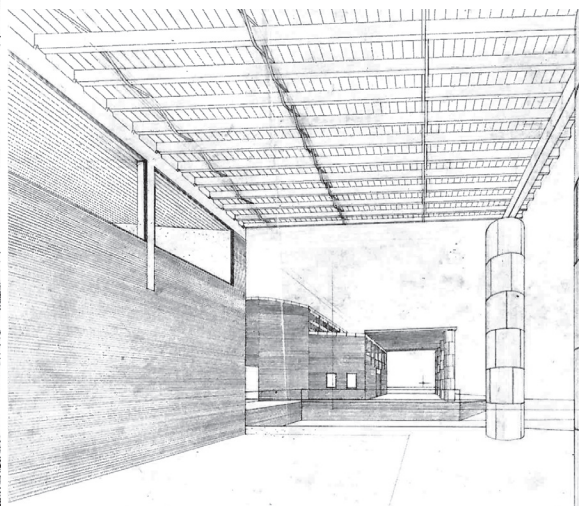
¹¹⁵ Era típico o método de trabalho focado em questões de natureza técnica do palco e da plateia, nomeadamente acústica. Um modelo do auditório foi feito, revestido a alumínio, onde estudava as reflexões no tecto e nas paredes usando feixes de luz e fumo do seu próprio cigarro; Idem; p. 130.

¹¹⁶ Dos 1600 lugares máximos, um sistema de cortinas permite diminuir a lotação para 1100, 900 ou 450 lugares sem sacrificar a acústica; Idem; p. 128.

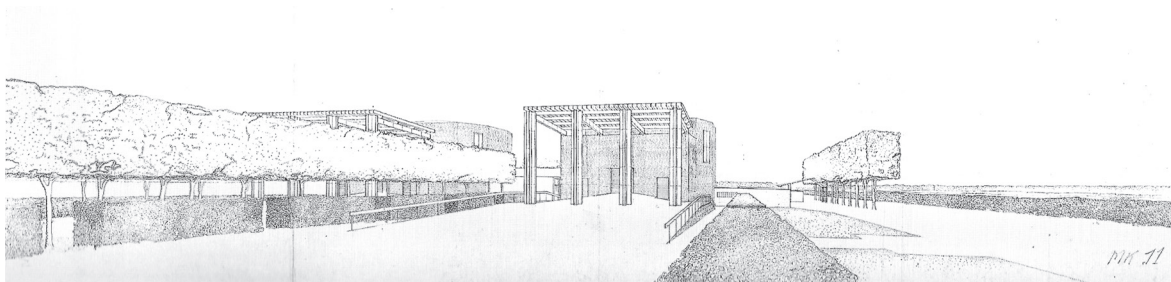
¹¹⁷ O conceito tinha o nome de “total theater”, uma ideia do alemão Max Reinhardt e do russo Meyer Holdt; a possibilidade de variação da plateia de forma “elástica” vem do director Per Lindberg, onde, na prática, o tamanho do *proscenium* deve variar em função do tipo de espectáculo; Idem; p. 124.



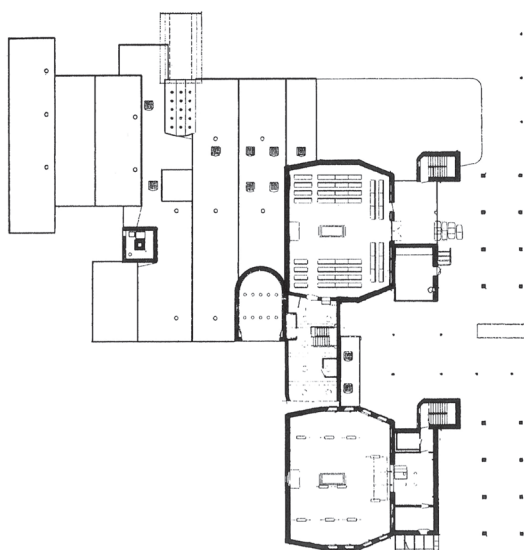
4.71 Capelas Gêmeas, planta da primeira versão.
Representadas a branco, as paredes do crematório existente.



4.72 Capelas Gêmeas, perspectiva da antecâmara da primeira versão.



4.73 Capelas Gêmeas - perspectiva da entrada na capela St. Gertrud.



4.74 Capelas Gêmeas, planta da versão final.



4.75 Capelas Gêmeas, perspectiva da antecâmara.

a deformação na métrica¹¹⁸. A forte resposta técnica ao projecto para o teatro revela como Lewerentz conseguia dominar uma linguagem estritamente funcionalista, uma abordagem que não agradava aos clientes, que defendiam que um equipamento como um teatro não poderia ter uma estética industrial.

4.3.4 As Três Capelas do Cemitério Este de Malmö (1935-56)

Capelas Gémeas: St. Gertrud e St. Knut (1935-43)

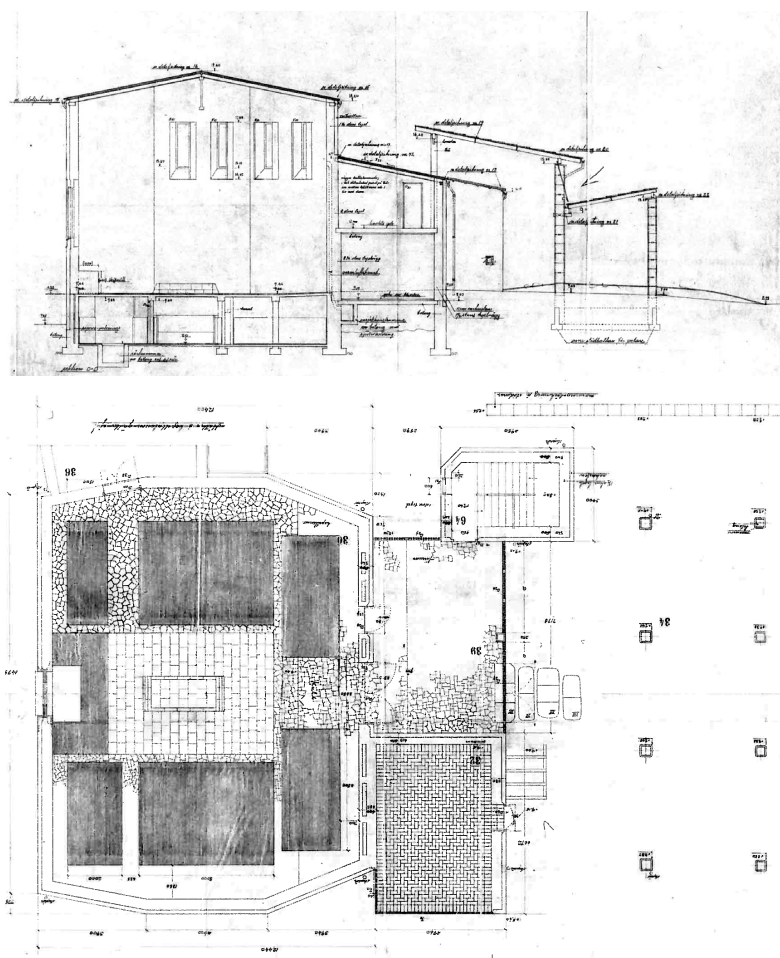
O projecto para duas capelas associadas ao Crematório do Cemitério de Malmö surge da necessidade de expansão das instalações existentes. Por coincidência, este projecto é iniciado no próprio ano da finalização de uma pequena capela funerária junto ao Crematório. A ligação técnica entre as novas capelas e o crematório, tinha de ser conjugada com a arquitectura. O início deste projecto, em 1935, revela-se vantajoso para Lewerentz, que tinha estado nos últimos cinco anos ocupado com o projecto inicial para o Crematório no Cemitério do Bosque em Estocolmo.

Os primeiros desenhos para as duas capelas mostram dois edifícios gémeos com uma antecâmara exterior protegida com uma estrutura de madeira apoiada em quatro colunas. Os edifícios são revestidos de pedras laminadas de diferentes tons, com inserções estruturais que parecem ser de betão. A tipologia remonta esquemas anteriores de capelas com antecâmaras porticadas, do início da sua carreira e que surgem aqui reinterpretados. A materialidade exterior das capelas nada revela sobre a sua organização interna. Apenas uma pequena porta em frente ao pórtico indica a entrada. As colunas fogem à sua estrutura habitual de base, fuste e capitel, e passam a pilares por serem compostos na íntegra de vários blocos, alternados na sua posição à semelhança de uma alvenaria, e sem qualquer tipo de ornamentação. A estrutura do tecto da antecâmara tem um aspecto quase provisório e temporário, por ser de madeira,

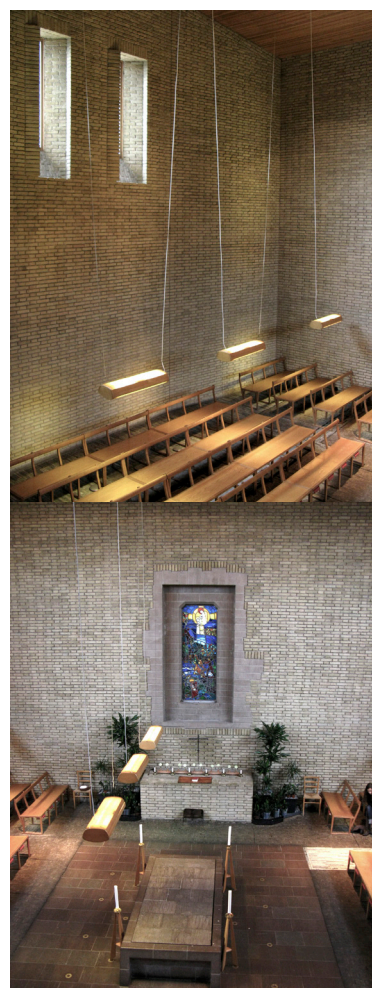
¹¹⁸ “Quizás Lewerentz subordinó, disimulándolo, la disposición más ortodoxa de las pilastras a las necesidades funcionales, valorando el funcionalismo por encima de la regla clásica. ¿Se trataba quizás de una profecía?” MANSILLA, Luis M., “La Capella de la Resurreccion”, in Sigurd Lewerentz: 1885-1975, Madrid, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987; p.37.



4.76 Capela de St. Gertrud, perspectiva da antecâmara.



4.77 Capela de St. Knut, corte longitudinal e planta.



4.78 Interior da Capela St. Knut.

contrastando com os outros materiais mais pesados, conferindo a todo o espaço o aspecto de quase ruína. Na versão final as colunas passam a pilares quadrados construídos em betão armado e revestidos com placas de mármore que ao se encaixarem umas nas outras de forma alternada retêm a ideia original de construir uma “coluna” com os blocos de pedra alternados.

O chão, plano em redor das capelas, eleva-se na zona da entrada apenas, em clara alegoria ao movimento de ascensão espiritual para dentro de um espaço sagrado que já tinha sido utilizado nos seus projectos iniciais para capelas.

Uma das particularidades destas capelas, a diversidade de atmosferas, resulta das subtis alterações dos materiais de revestimento¹¹⁹ causado pelo contraste de tons e texturas.

O interior em tijolo amarelo ganha uma atmosfera quente, distinta do revestimento pétreo exterior. No chão da capela a aplicação de *parquet* distingue a zona dos lugares do catafalco e dos acessos. A diferença de materiais e os seus padrões parecem dar a ilusão de se estar por cima de tapetes onde pousam as cadeiras contribuindo para o conforto não só visual como sensorial. Aqui observamos a forma como progressivamente Lewerentz distingue os materiais de acordo com a sua capacidade simbólica e não tanto funcional.

O tecto interior é todo suportado por uma enorme viga de madeira, transversal ao sentido do altar, que suporta o tecto formando duas águas revestidas com ripas de madeira. Esta solução de um único apoio central será novamente utilizado em Klippan. No exterior as duas águas têm correspondência com as paredes perimetrais assumindo

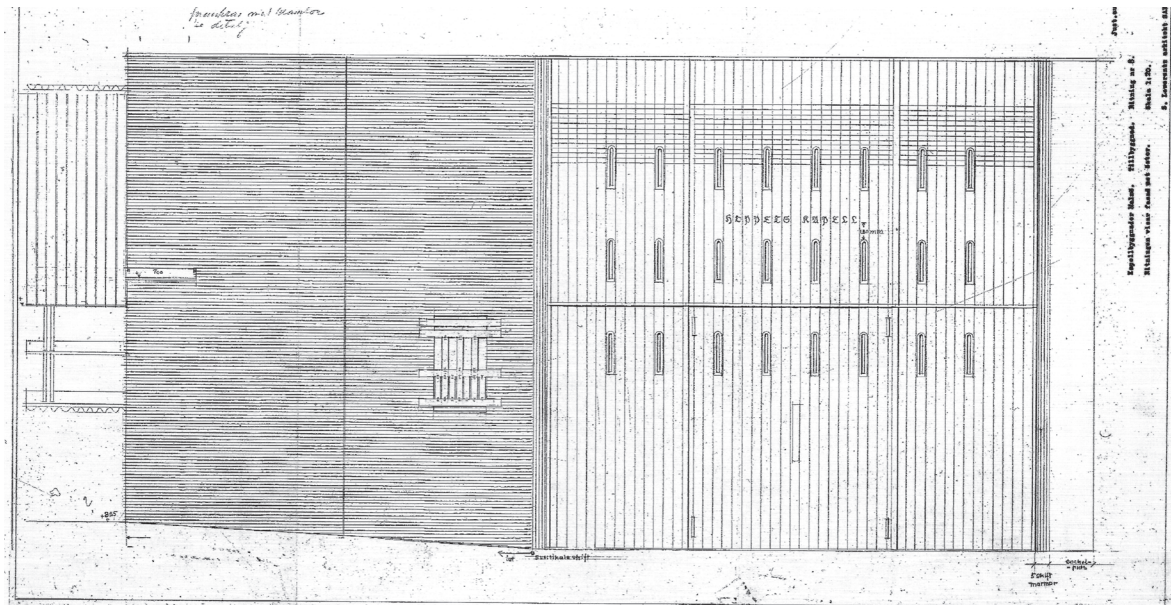
¹¹⁹ No jornal *Arkitektur*, publicado em 1945, Lewerentz descreve não só os aspectos técnicos da cremação relacionada com a capela, como também os seis tipos de materiais de revestimento, sem contar com a estrutura de betão e a cobertura. O interior da capela é revestido a tijolo amarelo de *Lomma*, no exterior é utilizado mármore de *Gropptop*, no pórtico os pilares são revestidos com mármore de *Ekeberg* com os restos introduzidos na mistura de Betão, o tecto é feito em ripas de madeira de *Töreboda*, no chão é utilizado *Terrazzo* e *parquet*. O catafalco e a zona em redor é utilizada calcário de *Brunflo*. A torre sineira com estrutura de betão é revestida com painéis de *Ekeberg*; AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 133.



4.79 Interior da Capela St. Knut., vista das janelas do altar.



4.80 Arquivo Lewerentz - Itália.



4.81 Capela da Esperança - alçado nascente (saída).



4.82 Capela da Esperança - perspectivas da entrada e da saída da capela.

as duas inclinações como parte da forma exterior.

A iluminação natural é fornecida por quatro janelas junto à cobertura que se encontram orientadas para o altar, indicada através da forma como orienta alguns dos tijolos no seu sentido. A iluminação artificial é garantida por candeeiros de luz quente que descem desde a cobertura até junto das cadeiras dando mais intimidade ao espaço durante as cerimónias. A iluminação de Klippan segue a mesma lógica sendo mais contrastada pelo fundo quase escuro, como que flutuando a meia altura.

O catafalco ganha um grande destaque como peça principal do espaço, pela distinção da pedra utilizada, diferente do resto da capela, e também pela sua extensão até à primeira fila dos lugares. Durante a cerimónia, o destaque do catafalco em pedra escura, juntamente com o caixão, distingue-se dos pavimentos mais macios no lugar das cadeiras.

Capela da Esperança (1955-56)

A Capela da Esperança, realizada 13 anos depois das Capelas Gémeas, é uma remodelação ao nível dos materiais de revestimento e aumento de área da anterior capela funerária construída em 1935.

Esta capela, bastante mais pequena que as outras adjacentes, tem o objectivo de prestar uma cerimónia digna num ambiente mais intimista, contendo o seu próprio altar, catafalco e inclusive órgão miniaturizado.

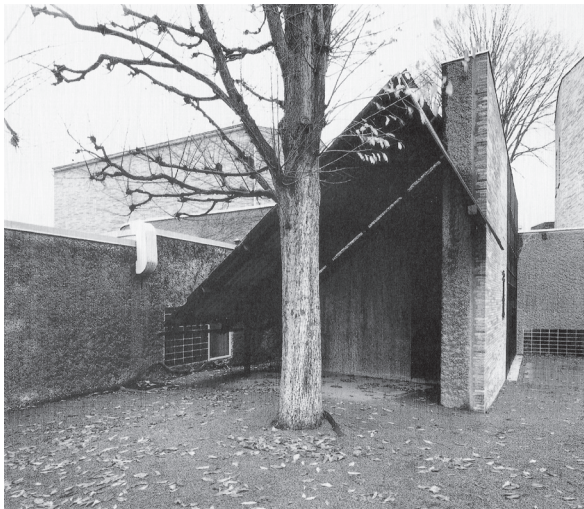
Devido ao contacto com as Capelas Gémeas, Lewerentz decide seguir a mesma lógica de revestimento de pedra laminada, complementada com um portão de madeira, semelhante às portas das Capelas Gémeas, a entrada é, no entanto, realizada agora lateralmente sobre uma cobertura de madeira de duas águas que, quase como uma cabana, protege e revela o local de entrada. O portão principal, bastante maior que a entrada e a eixo com o altar, é utilizado como saída. Pormenores como os estreitos pontos de luz dos portões ou as inserções de madeira entre a pedra de suporte da cobertura e das traves da janela distinguem este projecto e revelam a minúcia com que Lewerentz construía aos poucos o que quase pode ser considerada a sua própria



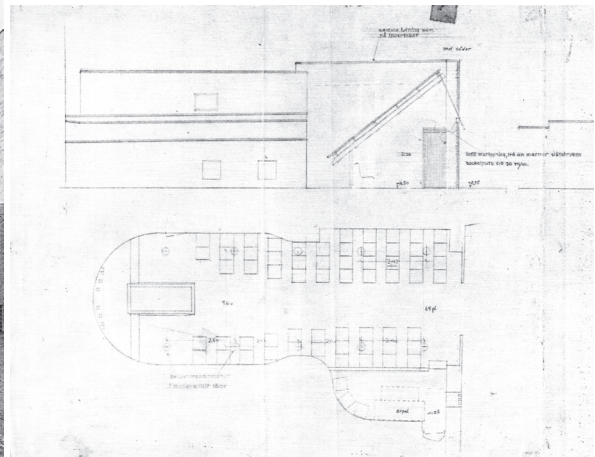
4.83 Capela da Esperança, vista do altar



4.84 Arquivo Lewerentz - Itália.



4.85 Capela da Esperança, vista da entrada



4.86 Capela da Esperança, alçado sul (entrada) e planta



4.87 Capela da Esperança, vista do portão da saída

linguagem.

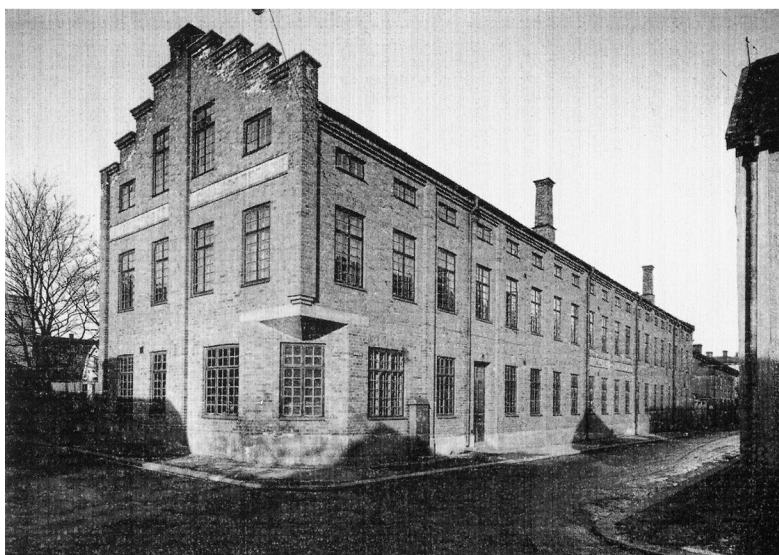
A remodelação do interior dá continuidade ao revestimento exterior. Ao contrário do pavimento das Capelas Gémeas, em que as lâminas de pedra foram dispostas na vertical, no pavimento da Capela da Esperança, as lâminas de pedra foram colocadas na horizontal, lado a lado, formando uma espécie de mosaico (semelhante à fachada das Capelas Gémeas, também horizontais e formando uma alvenaria).

Esta lógica é semelhante à usada no pavimento de Klippan que não só usa o mesmo material da parede, como o arranja com diferentes rotações, determinando assim a posição das cadeiras.

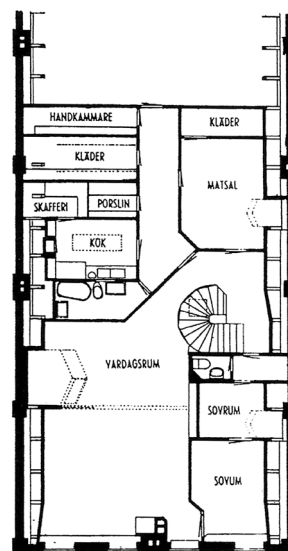
No altar a solução é bem diferente. São utilizadas ripas de madeira no tecto (tal como nas Capelas Gémeas), desta vez dispostas verticalmente em redor da zona do altar curvo¹²⁰ à semelhança do altar da capela de Enköping de 1930. A disposição vertical das ripas pode ser simbolicamente associado novamente à proximidade do altar com o céu complementada com uma pequena janela superior do lado do Evangelho, colocada por cima do catafalco. A iluminação artificial a meia altura no espaço estende-se por toda a área, mas na zona do altar ganha uma tonalidade dourada devido à utilização de madeira nesta zona em contraste com o resto do ambiente pétreo, mais frio. No fim da cerimónia as estreitas fendas de luz do portão indicam a saída.

Um outro aspecto muito importante, ensaiado aqui, e utilizado em Klippan é a inclinação de todo o chão em direcção ao catafalco. Embora quase imperceptível à entrada, à saída sente-se essa particularidade tornando mais lento a caminhada, processo correspondente ao sentimento emocional do fim da cerimónia.

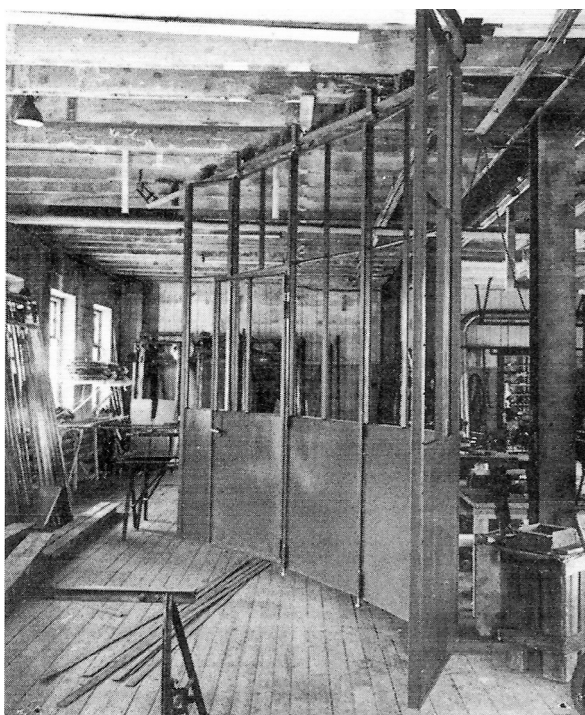
¹²⁰ Esta curvatura tem origem no formato da capela original construída na mesma altura que a capela de Enköping, onde Lewerentz desenhou ambos as cabeceiras para o altar com uma forma semicircular.



4.88 Fábrica de Eskilstuna.



4.89 Planta do apartamento no sótão.



4.90 Divisória IDESTA em testes no interior da fábrica.



4.91 Exemplos de ferragens fabricadas em Eskilstuna.

4.3.5 Fábrica da IDESTA, Eskilstuna (1940-56)

Em 1940 Lewerentz compra a fábrica que, durante a década de 1930, fabricou as suas ferragens. Esta mudança, em plena 2ª guerra mundial, coincide com uma série de trabalhos na área da arquitectura onde teve menos sucesso profissional. Lewerentz via nesta área industrial uma forma de criatividade e criação mais descomprometida e estimulante, recebendo encomendas de clientes arquitectos para desenhar ferragens e divisórias. Não se sabe o que motivou Lewerentz a mudar-se para Eskilstuna, uma vila a 100 km de Estocolmo, mas certamente procurava um estilo de vida mais calmo que lhe permitisse trabalhar e estudar com mais dedicação. Uma explicação poderá estar em dois acontecimentos, muito próximos de 1940, durante a remodelação da fábrica, que podem explicar a mudança de Lewerentz: a inauguração do Crematório do Cemitério do Bosque de onde Lewerentz tinha sido afastado, bem com a morte de Asplund nesse mesmo ano.

A abordagem minuciosa de Lewerentz para com as encomendas que recebia podia-se comparar ao método de trabalho de um alfaiate¹²¹. A eficácia dos seus produtos culmina numa das suas maiores encomendas; as bilheteiras e divisórias para o metro de Estocolmo, na altura encomendadas pelo arquitecto Peter Celsing que trabalhava para o “Stockholm Department of Transportation”¹²².

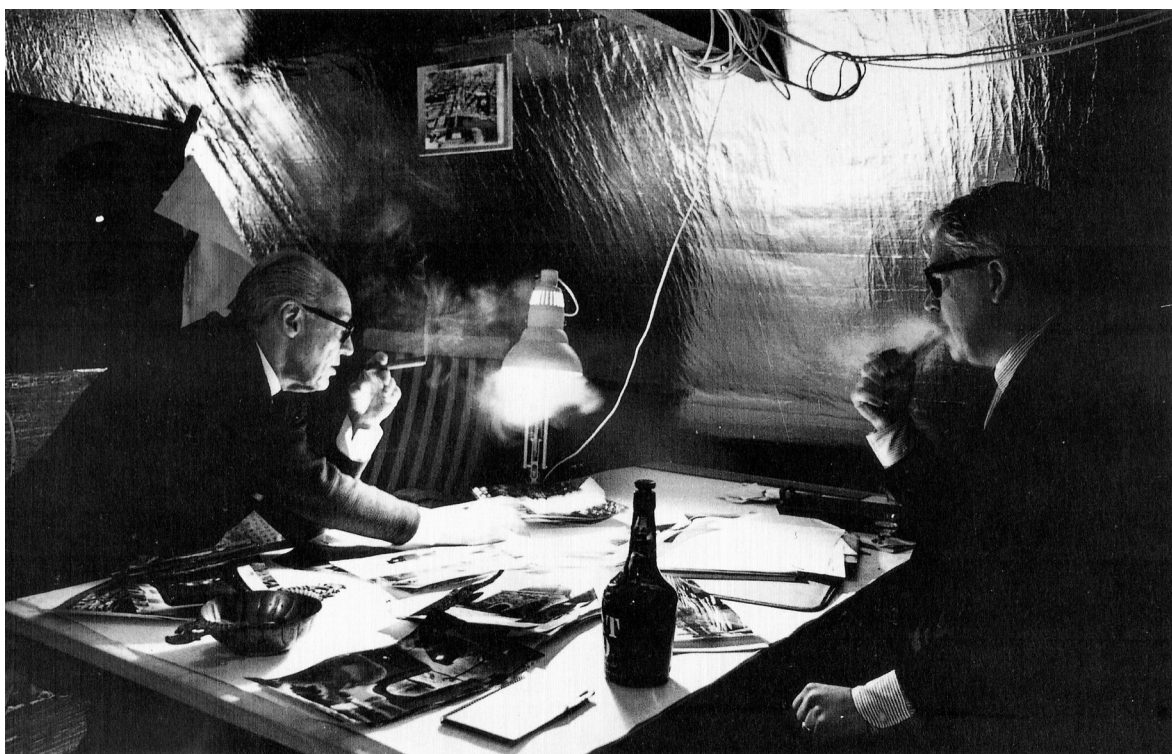
Durante este período irá ocupar-se de alguns concursos, nomeadamente, em Uppsala, a norte de Estocolmo, onde fará estudos para a renovação da Catedral e da futura Câmara Municipal. Apesar de vencer o primeiro lugar do concurso para a renovação daqueles edificios, uma série de entraves políticos e burocráticos impedem a sua realização, devido à existência de duas comissões governamentais responsáveis pelo projecto mas com visões opostas¹²³.

Anos mais tarde, em 1943, Lewerentz remodela o piso superior da fábrica, onde

¹²¹ Idem; p. 140.

¹²² Ibidem.

¹²³ A “Nacional Board of Building and Planing” estava do lado de Lewerentz e considerava o restauro da catedral como um problema técnico e arquitectónico enquanto que o “Office of the Royal Antiquarian” defendia o seu valor histórico e de antiguidade; Idem; p. 148.



4.92 Escritório de Lewerentz no sótão da fábrica, c.(1943-56).

instala o seu novo apartamento. Umas escadas secundárias dão acesso ao ático onde instala o seu atelier. O novo espaço de trabalho é todo pintado de preto e revestido a folha de alumínio que reflecte a luz dos candeeiros. Mais tarde quando se muda para Lund, em 1970, faz um escritório semelhante também pintado de preto e revestido a alumínio onde instala clarabóias de plástico que fornecem alguma luz natural.

Nesta fase da vida uma coisa era certa: Lewerentz tinha deliberadamente procurado reclusão de tudo à sua volta.



4.93 Igreja Paroquial de São Marcos.
Antecâmaras do átrio da paróquia.



4.94 Igreja Paroquial de São Marcos, entrada na Igreja



4.95 Igreja Paroquial de São Marcos, actividades paroquiais.



4.96 Altar da Igreja.



4.97 Igreja Paroquial de São Marcos, espaços da paróquia.



4.3.6 Igreja Paroquial de São Marcos, Bjorkhagen (1956-64)

Em 1956 vence um concurso, fruto da participação para uma nova paróquia em Björkhagen, perto de Estocolmo, onde apesar da pouca informação sob as formas e perspectivas, que intriga o júri, é unanimemente, considerada a melhor proposta. O projecto, anónimo por causa do concurso, tinha cativado a atenção provavelmente pela inconfundível representação de Lewerentz, como se de um cunho pessoal se tratasse, com um processo de trabalho entregue que denunciava estar ainda em desenvolvimento¹²⁴.

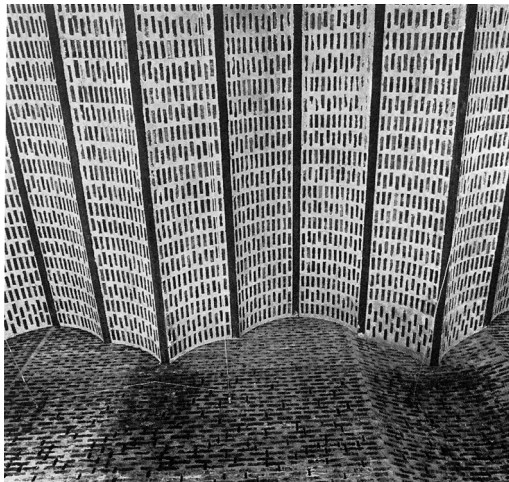
Uma das particularidade da proposta do concurso tinha sido a forma como tinha conjugado a Igreja com os espaços paroquiais. O esquema apresentado coloca o recinto da paróquia em primeiro plano, com a Igreja num local mais distante. Esta organização confere ao complexo um melhor envolvimento simbólico entre a paróquia e a sociedade. Apesar do corpo da Igreja ser tradicional na sua volumetria, com uma nave alta e planta rectangular, é dissimulada pela presença, em primeiro plano da paróquia. Um lago entre os dois corpos paroquiais acessível de forma pública serve de cenário preparatório para quem entra na Igreja.

É aqui, em Bjorkhagen, que surgem as primeiras experiências de Lewerentz com tijolo de Helsingborg e argamassa de cor clara à vista, sendo este contraste comparado às texturas das árvores de bétula circundantes¹²⁵. A combinação dos dois materiais adapta-se a todas as formas que Lewerentz usa, desde paredes curvas, até abóbadas e janelas.

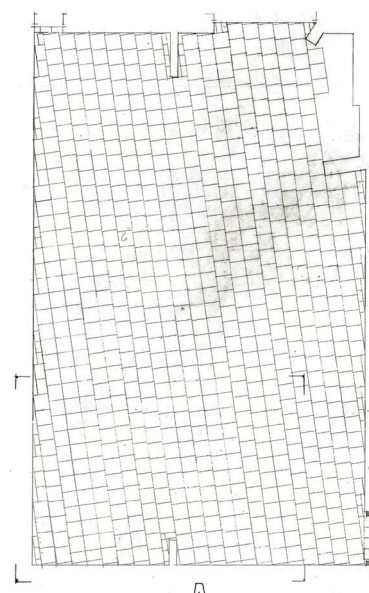
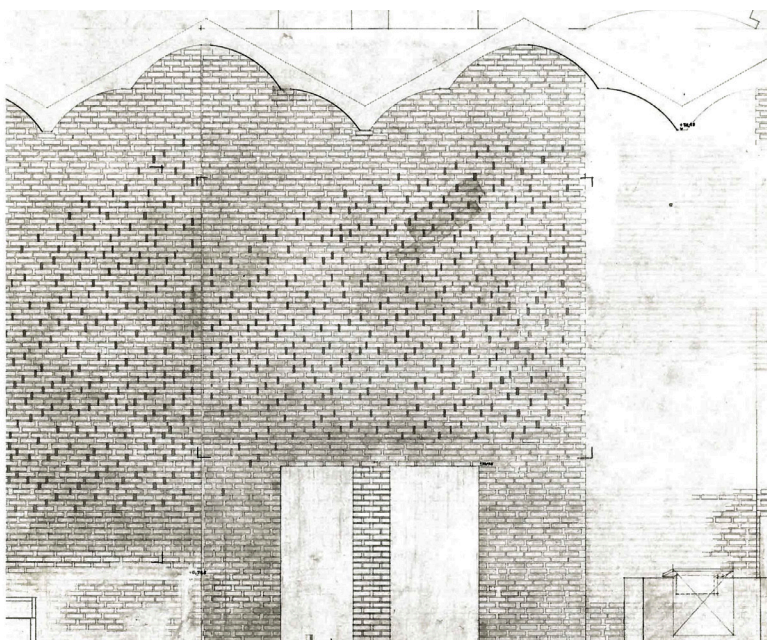
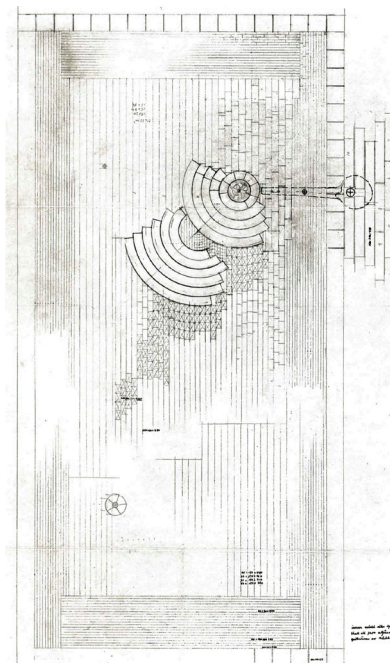
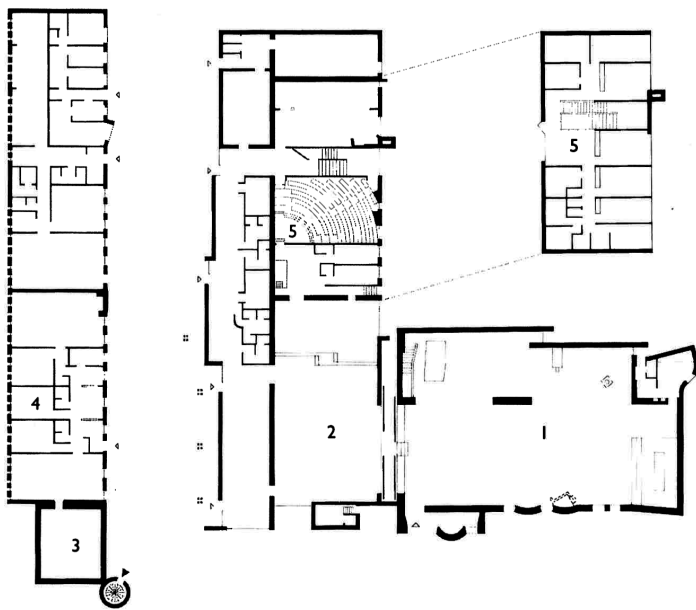
Um dos elementos da composição, quatro coberturas exteriores, junto ao átrio da paróquia, servem de antecâmaras, sendo que cada uma consiste numa estrutura intrincada de madeira que a partir de um pilar central, composto de quatro peças de madeira individuais, vai desmultiplicando em sucessivas vigas que suportam uma grande cobertura abaulada, também ela de madeira. Este intricado jogo de apoios foi

¹²⁴ Idem; p. 152.

¹²⁵ Ibidem.



4.98 Pormenor da cobertura e das paredes da Igreja. 4.99 Construção da Igreja durante o Inverno.



4.100 Desenhos do projecto - planta geral, pavimento do espelho de água exterior, corte longitudinal pela Igreja, pavimento do espaço principal da Igreja

também utilizado em Klippan, adaptando a forma de “árvore” com um apoio central a uma construção metálica.

A integridade de Lewerentz, enquanto arquitecto, pode ser observada pela forma como resolvia questões por vezes secundarizadas na concepção arquitectural. O escoamento de águas aproveita a forma das abóbadas de todas as coberturas que concentram a água em caleiras especialmente desenhadas.

O espaço principal, mais tradicional do que em Klippan, tem a configuração de nave principal, com uma nave lateral e com uma pia baptismal escavada num grande bloco de pedra. Os pavimentos são novamente motivo de desenho e combinam tijolos com azulejos numa clara interpretação dos pavimentos que fotografou na viagem a Itália. A experiência de realizar o tecto da nave principal em várias abóbadas, que correm transversalmente ao sentido da nave é, segundo Lewerentz, inspirada na geometria côncava do casco do barco que desenha em 1930¹²⁶.

Estas duas igrejas, em Klippan e Bjorkhagen, destacam-se pelo uso do tijolo vermelho escuro característico de Helsingborg. Esta opção provocou obviamente alguma perplexidade na altura, visto que este material tinha caído um pouco em desuso. As únicas obras onde tinha usado esse tijolo, as vivendas de meados da década de 1910, estavam conotadas com influências nacionalistas da época, e a sua utilização era recorrentemente utilizada por outros arquitectos no início do século XX.

¹²⁶ Idem; p. 156.



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS



5.1 Arquivo Lewerentz - Itália.



5.2 Capela da Ressurreição, construção.

5.1 Referências

O trabalho realizado sobre a arquitectura de Lewerentz remonta ao período inicial da sua vida profissional, entre 1903 e 1911, o que permite analisar uma série de acontecimentos determinantes para a história da Arquitectura no século XX, contribuindo para outro conhecimento da linguagem da arquitectura e da sua interpretação.

Nesse período estudou construção civil em Gotemburgo e trabalhou durante os Verões na fábrica do pai. Lewerentz não teve assim uma formação base de arquitectura, ao contrário do seu conterrâneo Asplund, que estudou arquitectura na Academia de Estocolmo.

Os estágios em Munique e Berlim (entre 1908 e 1910) expõem Lewerentz a grandes inovações, nomeadamente a criação da Werkbund, em 1907, que surge pouco depois da publicação dos volumes “The English House”, de Hermann Muthesius em 1905, e à construção da cidade-jardim de Hellrau em 1909, a reacção alemã ao modelo inglês da cidade-jardim. Neste período Lewerentz participou em alguns projectos, relacionados com habitação, no gabinete de Richard Riemerschmid.¹²⁷ Estas inovações, onde colaborou, procuravam responder às necessidades do homem moderno, colocado perante a dualidade da capacidade artesanal do artista e a alta qualidade dos produtos industriais, que satisfaziam a procura, mas com alguma perda na genuína qualidade. Enquanto que a escola Arts and Crafts inglesa apostava fortemente na mão-de-obra artesanal, rejeitando a máquina industrial, a Werkbund alemã acreditava ser possível melhorar a qualidade de produção industrial de forma a satisfazer o aumento da procura, melhorando o nível de qualidade. Lewerentz irá abraçar as duas tendências e criar uma oferta de largo espectro, como revelam algumas das suas obras, aproximando-se, a nível arquitectónico, da mão-de-obra artesanal¹²⁸, e usando uma concepção industrial

¹²⁷ AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 14-17.

¹²⁸ BLUNDELL-JONES, Peter, “Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, Sweden, 1963-6” in *Modern Architecture Through Case Studies*; Gulf Professional Publishing, 2002, p. 215-228.

essencialmente para produção de componentes específicas e ferragens, tirando o máximo partido da esbelteza técnica de materiais como o aço inox.¹²⁹

Uma das facetas da personalidade de Lewerentz reflecte-se na forma como desde cedo se interessa por projectos arquitectónicos para cemitérios, com raízes na ideologia Romântica, criando um linguagem própria. É ainda na Alemanha que é exposto, pela primeira vez, a exemplares deste movimento, não só no campo da pintura, como também na arquitectura, como é o caso do Cemitério em Munique, (o Waldfriedhof, inaugurado em 1907), considerado o primeiro cemitério florestal, e onde Lewerentz se terá inspirado para o diálogo com a natureza no concurso do Cemitério do Bosque de 1915. O tema Romântico ganha dimensão neste período conturbado, em que se verificava uma renovação estilística transversal a todas as áreas, visando equilibrar a capacidade humana com as capacidades industriais. Quando se aborda o desconhecido surge normalmente a nostalgia do “porto seguro”, do que é dominado e familiar, oferecido, do ponto de vista emocional, pelo Romantismo.

A viagem a Itália em 1909, foi crucial visto ser a primeira vez que Lewerentz é exposto à história da Arquitectura; não a terá estudado antes durante o curso em Gotemburgo¹³⁰, para além de que só na Alemanha pouco antes da viagem é que recebe aulas de desenho). As fotografias que tirou são os únicos registos conhecidos dessa viagem, não existindo esboços, postais ou textos. Por contraste, Asplund encheu 300 páginas de desenhos e trouxe cerca de 800 postais para além das fotografias.¹³¹ Esta

¹²⁹ Quando a partir de 1911 Lewerentz e Stubelius desenham uma série de peças de mobiliário e iluminação, demonstram o seu interesse em ambos os movimentos. Se neste período se identificam mais com o Arts and Crafts, graças aos seus desenhos para cadeira de madeira e candeeiros de tecido e com padrões, mais tarde em 1930 irá revelar a adesão ao espírito da Werkbund, quando desenha o poste luminoso da Exposição da Estocolmo e quando se ocupa de desenhar montras em aço e vidro, para lojas em Estocolmo. Terá sido também, graças à sua formação no curso técnicos de Gotemburgo, que revela uma grande capacidade de execução dos seus projectos; FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 58.

¹³⁰ Apenas recebe aulas de desenho durante o estágio na Alemanha, pouco antes da viagem a Itália.

¹³¹ FLORA, Nicola; “Journey to Italy: The Modernity of Sigurd Lewerentz” in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 35.

diferença denuncia uma provável falta da formação arquitectónica, que pode estar na origem da sua abordagem mais simples e objectiva, que uma câmara fotográfica oferece. As perspectivas fotografadas por Lewerentz são no entanto surpreendentemente originais e enigmáticas no tipo de registo. As fotografias focam pormenores de peças de pedra com uma escala de metro pousada de lado ou pendurada nas próprias peças. O interesse pelas texturas fica bem espelhado nas fotografias de pavimentos e de paredes de pedra, sempre acompanhadas da escala. Outro tema de registo fotográfico são as longas perspectivas florestais rasgadas por eixos, muitas vezes sem fim, tema esse que será explorado, de forma recorrente, nos seus projectos de cemitérios. No seu registo fotográfico Lewerentz procurou uma percepção individual e iconográfica dos elementos que considerava representativos do código clássico, optando propositadamente por não dar a percepção do contexto.

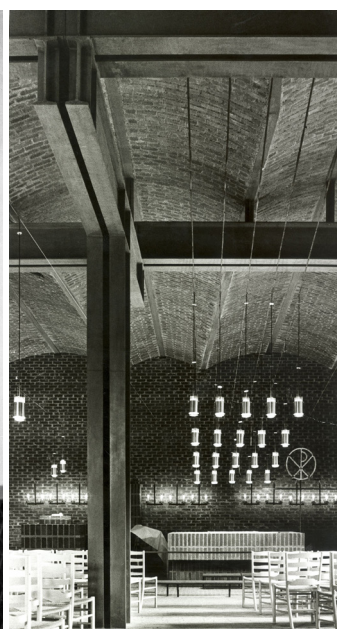
Essas representações iconográficas estão presentes, em elementos das suas obras, formando um atlas de formas e registos de memória¹³². Esse acervo fotográfico foi complementado por outras fotografias que tirou na Escandinávia em viagens pessoais. Apesar de Lewerentz ter passado, na parte final da sua vida e durante alguns anos, a organizar o seu próprio arquivo, ainda se desconhece a origem geográfica de grande parte das fotos. Na tentativa de identificar essas origens, algumas “pistas”¹³³ serão, por exemplo, o ambiente árido, a presença de ruínas, incompletas ou adulteradas dos países do sul, ou a presença de neve e de uma luminosidade mais controlada, e menos forte, de ambientes típicos dos países nórdicos.

¹³² “It is no coincidence these photographs were pieces that Lewerentz would later use to compose the Jigsaw puzzles of his projects”; Idem; p. 36.

¹³³ “The design of the external facing of the Florence baptistery, for exemple, or the strong chiaroscuro produced by the ashlar of the Palazzo Pitti; the rhythm of the columns and the shadows they cast in the Imperial Forums in Rome; the fragments of masonry or domestic spaces at Pompeii; the long wall of the Stoa Poikile of Hadrian’s Villa at Tivoli (...) give us a special way in which Lewerentz observed these vestiges of the past with which he came into contact in Italy”; GIARDIELLO, Paolo; “The photographs of the Italian Journey: The Imprint of a Method of Design”; in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p.37.



5.3 Arquivo Lewerentz - Itália/Escandinávia.



5.4 Igreja em Klippan, pilar e altar.

5.2 Linguagem

A linguagem das obras iniciais de Lewerentz é claramente influenciada pelo tema do Romantismo Nacional, estilo predominante na Suécia, nos primeiros anos da carreira de Lewerentz. Já pouco habitual, na obra de um arquitecto é a predominância da temática fúnebre, que terá sido uma escolha pessoal de Lewerentz, confirmada pela realização de apenas três obras, fora deste contexto, após 1915.

Quando abre o seu escritório em 1911 juntamente com Torsten Stubelius, os projectos são na sua essência pouco ou nada vanguardistas. Os projectos de habitações para trabalhadores e moradias uni-familiares hesitam na adopção de uma abordagem mais moderna como teve oportunidade de observar na Alemanha. São não só tradicionalistas na aplicação dos materiais e distribuição do programa, nomeadamente nas moradias, que são influenciadas na tipologia inglesa; como também exploram pouco, do ponto de vista estético, a possibilidade de revestimentos mais lisos ou soluções de vãos com guarnições mais simples, ou de proporções mais horizontais. Esta mesma hesitação verifica-se nas capelas dos cemitérios, que realiza em meados da década de 1910, sempre com alvenarias de pedra solta ou simplesmente cortada, juntamente com soluções de coberturas de geometria abobadada ou até côncava, revestidos em cobre ou telha. Nestas capelas, a tipologia de porta colocada em frente ao altar é recorrente mas com a particularidade da existência de uma janela lateral a sul que ilumina a zona do catafalco. Independentemente do tamanho das capelas, as fenestrações e em especial os vãos de entrada, são sempre próximos da escala humana e finalizadas com um arco, na parte superior, com a construção em pedra sempre explícita. Em planta, com poucas excepções, são recorrentes as geometrias simples, circulares ou quadradas. Apesar do aspecto vernacular destas construções, a forma como é concebido o terreno do cemitério é inovador, na forma como relaciona os percursos com as capelas e as sepulturas. A localização da entrada principal nos cemitérios, habitualmente colocada nos topos mais estreitos dos terrenos, permite a concepção de um eixo comprido que liga sempre a entrada às sepultura mais distantes. Este eixo sofre, por vezes, inflexões que marcam

momentos de transição pontuados pela presença de capelas. Uma segunda grelha de eixos perpendiculares divide os vários campos de sepultura e introduzem uma lógica de compartimentação, essencial para dar uma maior sensação de profundidade ao cemitério. Esta marcação de um eixo principal e de eixos secundários, pode ser considerada, em alguns casos, como uma analogia ao formato da cruz, elemento simbólico, desde cedo presente na obra de Lewerentz.

A fase inicial na obra de Lewerentz revela a sua ideia para a reforma que introduzirá na tipologia de cemitérios e capelas. No Cemitério do Bosque, em Estocolmo, somos confrontados com um largo eixo de entrada ladeado por grandes muros de pedra, que termina numa grande planície. Este eixo é então dividido em dois destinos possíveis, localizados em cada lado da planície, simetricamente espelhados para cada lado da continuação “virtual” deste eixo resultando numa “dualidade não resolvida”¹³⁴. O segundo grande eixo do cemitério, o Caminho dos Sete Poços, só é avistado depois de percorrido o planalto do Monte da Lembrança, num percurso que é sucessivamente atravessado por caminhos perpendiculares.

No Cemitério Este, em Malmö, o eixo principal serve de distribuição para as diferentes capelas que estão localizadas de uma forma propositadamente arbitrária em relação ao percurso: o alçado da Capela de Santa Birgitta é colocada de escoreço em relação ao eixo, enquanto que o acesso às Capelas Gémeas, mais distantes do eixo, é feito por um acesso perpendicular a este, ancorado pela localização de um túmulo com sepulturas da Idade do Bronze. As capelas Gémeas não têm o altar orientado a Este, sendo dada preferência à relação com o túmulo pré-existente, perpendicular ao eixo principal, reflectindo uma intenção deliberada de ruptura com as convenções e regras vigentes.

Apenas 10 anos após a sua viagem a Itália, de 1909, surgem as primeiras manifestações classicistas. Uma abordagem tímida na Capela de Kvarnsveden (1919-24) é superada pelo léxico clássico mais apurado da Capela da Ressurreição, pela solidez e convicção linguística do resultado final. Digo “tímida” pela forma como tenta conjugar

¹³⁴ WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; Manchester, MUP, 2000; p. 130.

uma geometria de cobertura bastante pronunciada que cobre todo o espaço (típica nos países nórdicos), com uma antecâmara suportada por colunas com representações de plinto e capiteis do tipo Coríntio, originárias nos países mediterrâneos. Entre estes dois projectos surgem neste período de meados da década de 1920 os projectos, não realizados, para as Capelas e Crematório do Cemitério Este de Malmö .

No Cemitério de Malmö, os três projectos para a Capela Principal, Capela Secundária e o Crematório, concebidos neste período, são marcados por uma influência Clássica bastante ecléctica na Capela Principal, na Capela Secundária e no Crematório. Faz sentido portanto que a análise classicista comece por estes projectos.

Na Capela Principal somos confrontados com um desenho totalmente ortogonal observado nos quatro pórticos com frontão em cada alçado, (dois tetrastilos e dois hexastilos; o hexastilo marca o eixo do altar e da entrada, orientado segundos os eixos cardeais) que aparentam ser compostos por colunas com capiteis coríntios (ábaco com lados côncavos, quatro volutas nos cantos, folhas de acanto). Por detrás dos pórticos é visível uma representação de alvenaria de pedra, em toda a altura do corpo da capela, que contrasta no seu interior, com a presença de dois estratos em baixo relevo, separados por um friso composto de tríglifo e métopa. No exterior, o friso no entablamento dos pórticos é deixado liso. Todo o conjunto da capela e dos pórticos é ainda completado, na base, por um estilóbato com três degraus a toda a volta.

Na Capela Secundária o espaço principal tem a forma de um templo circular, tipo tholos, com um espaço interior abobadado e um lanternim no topo. No interior da capela a entrada e o altar são opostos, enquanto que no exterior é rodeada de 10 colunas. Uma representação de estilóbato em dois patamares tinham profundidade necessária para albergar varias sepulturas em cada patamar.

O projecto para o Crematório antecede as capelas. Uma perspectiva de 1924 revela como esse equipamento e a Capela Principal se relacionariam ao longo do eixo principal do Cemitério Este. A sua função é explícita pela alegoria formal dos 3 cones que remetem para a ideia de chaminés, numa linguagem que, apesar de ainda clássica, aproxima-se das

formas de Boullée e Ledoux¹³⁵, gerando uma fusão formal de elementos clássicos com formas puras que estão na gênese do Classicismo Nórdico, específico à Suécia (“Swedish Grace”). A presença de obeliscos junto da entrada, juntamente com a estereotomia de pedra, que reveste todo o edifício e as formas puras dos cones, apresentam mais semelhanças com os grandes monumentos egípcios¹³⁶, nomeadamente, as pirâmides, que com os templos com peristilos. As colunas, neste caso, são dóricas e conjugadas com entablamentos lisos, que contribuem para o aspecto depurado do conjunto. Este projecto e a Biblioteca de Estocolmo de Asplund apresentam muitas semelhanças e partilham um código clássico depurado conjugado com a extrusão de formas puras.

A Capela da Ressurreição, realizada em meados da década de 1920, será o único projecto para uma capela construído neste período, indo buscar uma grande parte das características do projecto da Capela Principal de Malmö. O pórtico tetrastilo é uma peça que pode, inclusivamente, funcionar de forma independente da capela, graças à sua concepção de um peristilo com colunas, compostas de base, fuste e capitel, completadas com entablamento e frontão. No entanto, a concepção das colunas centrais do pórtico, afectam o intercolúnio regular no tetrastilo, que ficaria incompleta sem a presença posterior de uma entrada, como se verifica pela correta congruência ao eixo da porta de entrada na Capela. A relação perpendicular do eixo do pórtico com o eixo principal da Capela e a subsequente entrada na capela, pelo canto da sala, é, no entanto, inédito em Lewerentz. A precisão e disciplina do código clássico, no pórtico em pedra, contrasta com a plasticidade lisa do estuque pintado de cor laranja da Capela. A simetria

¹³⁵ “(...)Nordic Classicism (whose formal roots lie in the works of Boullée and Ledoux) has differed from the Beaux Arts or revivalist nature of classicism elsewhere. For in Scandinavia, classicism was not merely an escape from National Romanticism, but a step towards Modernism”; Idem; p. 134.

¹³⁶ Lewerentz não teve oportunidade de conhecer o Egito, mas no ano em que esteve em Berlim existia ainda o Átrio Egípcio no “Neuer Museum” que só é destruído nos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial. Neste átrio existiam uma série de peças encontradas em escavações no Egito e contava com uma série de colunas egípcias com o seu típico capitel com folhas de palmeira. Estas folhas aparecem também estilizadas no capitel das colunas na Capela da Ressurreição em Estocolmo, entre o ábaco e as folhas de acanto. Outras pistas da influência Egípcia surgem também na porta da Capela da Ressurreição, e nos apoios do pequeno altar da Capela de Santa Birgitta em Malmö.

planimétrica presente nos desenhos de projectos anteriores é aqui profundamente abalada, num gesto de clara contextualização à realidade projetual. Apesar da intenção inicial de Lewerentz (orientar a capela em continuidade com o pórtico), não ter sido aceite pelo cliente, a eventual rotação forçada do corpo da capela (de acordo com a convenção tradicional) não afecta o pórtico. A criação de um modelo simétrico de capela, como tentou ilustrar nos projectos para o Cemitério Este de Malmö, é aqui submetida à realidade, forçando Lewerentz a responder de uma forma pragmática e este problema. Pode ser esta a interpretação para a separação da capela e do pórtico, para além do seu tratamento diferente no exterior, dissociando a pertinência do código clássico na Capela. A perfeição simétrica é corrompida e a arquitectura reflecte isso, registando essa evolução na forma como o pórtico é concretizado, como uma “pérola” sem aparente continuidade. O pormenor das paredes da Capela serem plasticamente lisas, sem uma marcação de alvenaria (como se encontra presente, por exemplo, na fachada do projecto para a Capela Principal em Malmö), releva um afastamento da rigidez clássica dos projectos do Cemitério de Malmö que aparentavam representar uma construção inteiramente em pedra.

Também no interior assistimos a uma reinterpretação do código no posicionamento das pilastras. Enquanto que na parede sul (fachada da janela) e este (altar) o intercolúnio das pilastras agrupadas é regular, na parede norte (entrada) e oeste (saída e coro) o intercolúnio torna-se irregular, sendo corrompido pela posição dos vãos de entrada e saída¹³⁷. Apesar destas divergências podemos observar, por exemplo, que a cobertura da Capela e do seu Pórtico têm uma pendente correspondente às inclinações dos frontões, como é habitual na arquitectura Clássica. Dada a diferença de alturas, a ligação entre o pórtico e a capela é separada, impedindo que surjam incongruências na geometria das

¹³⁷ “Trata-se de alguns dos sinais que permitem afirmar nesta obra o uso de um léxico de matriz clássico mas recorrendo a sintaxes diversas para assegurar um discurso arquitectónico atonal conotado, pensa-se, com a visão da irracionalidade da vida quando em confronto com a morte”; GONÇALVES, Eliseu; “A Capela da Ressurreição de Lewerentz. Interpretação e tradição clássica no advento do Modernismo”; (PDA/FAUP, Classicismo e Tectónica, 2009/03).

águas da cobertura em cada volume.

A forma como Lewerentz resolve os problemas criados pelas suas concepções iniciais é revelada e não omitida, evidenciando a forma como depura progressivamente o código clássico nas várias superfícies. Estas adaptações são um registo das alterações do projecto e não de sua reformulação integral, resultando num gesto que é profundamente contraditório: se, por um lado, a tendência na adopção de um código estritamente clássico, em meados da década de 1920, pode ser vista como anti-moderno, por outro, o registo da evolução do projecto, observado através do depuramento ou do esbatimento do código linguístico, é de uma modernidade exemplar.

A fase modernista de Lewerentz revela-se no anteprojecto, do Edifício de Escritórios da Segurança Social, em Estocolmo, em 1928. A esteriotomia da fachada, toda em alvenaria, da base até à cobertura, remete para o revestimento do Crematório no cemitério de Malmö quatro anos antes, bem como das formas puras, neste caso um bloco quase cúbico fenestrado com vãos sempre iguais. Em 1930, aquando da Exposição de Estocolmo, surge o projecto final que elimina a esteriotomia e a cobertura inclinada, passando a plana e mantendo a proporção dos vãos, da entrada e das janelas. Desta forma simples Lewerentz transforma um edifício com um carácter clássico num exemplo de racionalidade modernista conferida pela plasticidade da fachada. Curiosamente, Alvar Aalto (1898-1976) também faz um edifício semelhante, entre 1927 e 1928, em Turku, na Finlândia, onde se debate com um problema semelhante de confronto entre linguagens clássica e modernista¹³⁸. Esse projecto, também de escritórios, para uma Cooperativa de Agricultura, tem 5 pisos e vãos de janelas quadrados, espaçados de forma regular numa grelha ortogonal, sendo resolvido, no piso térreo, com grandes envidraçados horizontais e uma pala que percorre todo o edifício. O momento de excepção na regra surge na entrada, colocada a centro numa das fachadas (como no caso dos escritórios de Estocolmo), ainda que com algumas hesitações na conjugação formal com o resto do

¹³⁸ Alvar Aalto faz também uma viagem a Itália em 1924, com 26 anos. 13 anos mais novo que Lewerentz, a sua manifestação clássica surge imediatamente após a visita a Itália enquanto que, em Lewerentz, só surge uma década depois da sua viagem, realizada em 1909.

edifício. Enquanto Lewerentz opta por fazer um baixo relevo a toda a volta da entrada, Aalto quebra o plano da fachada e a pala, recuando a porta, a qual recebe uma guarnição de pedra escura em redor do vão. Um gesto semelhante é visível na entrada da Biblioteca de Estocolmo, onde uma guarnição semelhante marca a entrada.

O pátio do Edifício de Escritórios, que revela o primeiro indício da adesão de Lewerentz a uma linguagem totalmente funcionalista, tem por objectivo proporcionar o máximo de luz para o interior; para tal realiza uma estrutura que maximiza as áreas envidraçadas dotando, cada piso, de uma faixa envidraçada apenas interrompida pela estrutura. É neste projecto que Lewerentz usa, pela primeira vez, as suas ferragens IDESTA, na altura ainda fabricadas pela, também sua, marca BLOKK AB. Lewerentz assina praticamente todas as ferragens do projecto, como comprovam a quantidade de desenhos existentes e à semelhança do que já tinha feito para o mobiliário da Capela da Ressurreição.¹³⁹ As ferragens, em aço-inox são desenhadas de forma a minimizar os perfis e nas zonas de contacto com as mãos, o aço é moldado de forma a adaptar-se ao seu formato, numa atitude humanista.

Em Lewerentz a expressão mais extrema na linguagem modernista surgirá em 1933, com o início do projecto para a Villa Edstrand. A estética e a lógica das primeiras versões são muito próximas de outros exemplo da época, nomeadamente da Villa Savoye (1928-31) de Le Corbusier. A lógica de envidraçados contínuos é uma evolução do pátio do Edifício de Escritórios, no sentido em que recua a estrutura de forma a manter a continuidade dos panos de vidro. Nestas versões não há uma percepção exterior do programa interior como nas versões seguintes: faz parte da génese modernista esta minimização dos elementos formais de maneira a dar prioridade à unidade formal.

Na versão de 1935 da Villa Edstrand assiste-se a uma nova atitude de Lewerentz. Pela primeira vez, surge uma fragmentação da composição formal e planimétrica dos seus projectos. Dos três pisos, presentes nas versões anteriores de 1933, temos agora

¹³⁹ Os desenhos revelam que desenhou caixilhos, partições, a caixa de escadas principal, com a sua caixa de vidro, relógios de parede, e inclusive o martelo do Juiz para as audiências; DYMLING, C.; AHLIN, J.; CONSTANT, C. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 66-72.

apenas dois, com a garagem integrada no perímetro da casa. É também evidente, uma correspondência entre a fragmentação dos planos das fachadas, e as diferentes partes do programa. A localização da casa é, inclusivamente, alterada, alienando-se, não só da anterior orientação aos eixos cardeais, como também na sua posição central no terreno¹⁴⁰. Nas zonas comuns de lazer usa grandes panos de vidro que abrem directamente para o jardim. No piso superior orienta a vista em, todos os quartos, para fora do terreno e reduz significativamente os vãos, numa composição de fachada regular.

Uma das grandes novidades é o revestimento do exterior em alvenaria, recorrendo ao tijolo. Toda a casa é revestida neste material, complementada com a aplicação de madeira nos portões de entrada e da garagem e pelos perfis metálicos dos caixilhos e da estrutura da varanda. Do ponto de vista estrutural utiliza o betão, mas introduz perfis metálicos em zonas de menor esforço como é o caso da varanda da sala no piso superior, onde os perfis são deixados à vista, ligeiramente projectados.

A opção de não recobrir o tijolo com argamassa aproxima-a da estética da essencialidade dos materiais de construção. Não estamos muito longe de uma arquitectura que reflecte a sua realidade construtiva, tal como no pórtico da Capela da Ressurreição. A unidade estética que o tijolo oferece pode ser comparada à unidade da alvenaria da pedra do projecto para o Crematório de Malmö. Estamos certamente mais próximos destes exemplos que da plasticidade abstracta dos revestimentos da Capela da Ressurreição: da sua construção em tijolo ou blocos de cimentos, que são recobertos com argamassa, pintada no exterior de cor laranja, e no interiores embelezado com baixos relevos de pilastras e estratos, com frisos completos com tríglifo e métopa, à semelhança do projecto para a Capela Principal no Cemitério Este. A forma compacta do programa revela como a fragmentação exterior se originou no interior, contrariando a abordagem

¹⁴⁰ “They were objects in the landscape. The larger-scale projects seemed to be set at a conceptual level at which engagement with the topography and context was sought; Lewerentz was to demonstrate these landscape lessons in his last single-family house, the Villa Edstrand (1935-36)”; WANG, Wilfried; “Architecture as an extension of Life” in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol. I*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p.16.

inicial de condicionar o programa a uma volumetria rígida pré-concebida.

Os conceitos abordados no projecto para a Villa Edstrand (1935-37) são também aplicados nas versões finais para o Teatro de Malmö (1935-42). A versão final, realizada a partir de 1935, aborda a mesma concepção de composição assimétrica dos vários volumes, bem como os revestimentos distintos a cada volume funcional do Teatro. A concepção do interior, em particular do volume da plateia, é reflectida no exterior pelo abobadamento da sua cobertura. A fachada do *foyer* é de grande transparência, com um desenho de um pórtico de betão revestido a pedra, com uma composição clássica à semelhança do pórtico desenhado por Asplund para o Crematório do Cemitério do Bosque. Em grandes equipamentos é notório a reminiscência da necessidade de uma composição ainda clássica, como forma de transmitir a noção de monumentalidade. O contraste entre revestimentos do volume do palco, e do pórtico monumental do *foyer*, e é evidente, ao ser forrado a chapa canelada que em certas ocasiões se sobrepõe ao tijolo dos espaços secundários. A nobreza dos revestimentos, e a presença do código clássico reflecte, neste caso, a hierarquia funcional.

Os projectos para as Capelas Gémeas, em 1935, e da Capela da Esperança, em 1956, aplicam estas novas concepções arquitectónicas de Lewerentz. Apesar de ter desenhado duas capelas, em 1930 e 1935, para o Cemitério de Enköping e para o Crematório do Cemitério Este (construído em 1930), são obras relativamente pequenas e sem a imponência que as Capelas Gémeas e a Capela da Ressurreição representam na obra de Lewerentz.

A novidade nas Capelas Gémeas provém do desalinhamento propositado com os eixos cardeais, com a colocação do altar a sul, bem como com o revestimento do interior das Capelas, recorrendo ao mesmo material que reveste a Villa Edstrand. A alvenaria em mármore do exterior, funde-se numa relação de texturas no exterior e no interior, ainda que com materiais diferentes. A alvenaria exterior não é regular como no interior: a utilização de peças de mármore de diferentes comprimentos e tonalidades é aplicada à face mas sem concordância com os estratos anteriores, resultando numa textura semelhante a um

tecido. Também no pavimento da capela é utilizado o mesmo mármore que, no entanto, é conjugado com *parquet* na zona das cadeiras e pedra de calcário no catafalco. É aqui que diferentes materiais surgem, pela primeira vez, aplicados, de forma a distinguir os vários elementos da cerimónia. O conceito de fragmentação é agora aplicado, não só à planta do complexo das capelas, como também no próprio desenho dos pavimentos, compondo as diferentes partes como se de um mosaico se tratasse. É aqui aplicada a mesma ideia de desenho dos pavimentos como um mosaico, inspirado nas fotografias que tirou em Itália.

A madeira é utilizada nas estruturas exteriores das antecâmaras dos pórticos das Capelas Gémeas, nos apoios e vigas integralmente construídas em madeira, excluindo a necessidade de perfis metálicos, como se verifica nas estruturas mais ligeiras da Villa Edstrand. Esta abordagem pode ser entendida como uma escolha propositada para utilizar materiais inspirados na natureza, excluindo a presença de materiais resultante de subprodutos. O aço está apenas presente em momentos de absoluta necessidade funcional, como corrimões e guardas de escadas.

Estas duas antecâmaras representam uma evolução do pórtico na Capela da Ressurreição de 1923. A presença de uma antecâmara está presente em todas as capelas no Cemitério do Bosque, conceito outra vez aplicado 10 anos depois. Nas versões iniciais, os suportes das antecâmaras nas Capelas Gémeas têm a forma de uma coluna, mais tarde alterada para um pilar. Esta coluna distingue-se da utilizada na Capela da Ressurreição, por excluir a sua composição clássica em 3 partes. É antes integralmente construída com blocos de pedra que se sobrepõem alternadamente como numa alvenaria, sem qualquer marcação na base ou no topo. Apesar de na época da Capela da Ressurreição, de acordo com a sua linguagem, ser possível realizar uma coluna esculpida de um único bloco de pedra, essa concepção perde sentido em 1960 durante a construção das Capelas Gémeas, sendo necessário agora reduzir o tamanho dos blocos de pedra, sem que essa circunstância afecte o significado construtivo. Apesar de na versão final ter sido usado um pilar de betão, este foi revestido com placas de pedras que se intercalam numa lógica

fiel à ideia original.

O projecto para a Capela da Esperança, de 1956, surge cerca de 15 anos depois das outras capelas e após o período 1940 a 1956, em que Lewerentz se tinha dedicado à sua fábrica de ferragens em Eskilstuna. No entanto, quando lhe é pedido para remodelar a anterior Capela do Crematório na nova Capela de Esperança utiliza os mesmos princípios do projecto para as Capelas Gémeas: o revestimento exterior da fachada e a utilização de madeira na antecâmara da entrada, são iguais na sua aplicação. As imponentes antecâmaras das Capelas Gémeas são aqui reinterpretadas pela colocação de dois planos inclinados em madeira na entrada, que formam uma espécie de resguardo de aspecto primitivo, certamente congruente com o carácter mais intimista da Capela. A questão dos revestimentos é aqui abordada de forma a reduzir a diversidade do tipo de pedras. Assistimos a uma utilização de um só tipo de mármore que reveste todo o espaço interior, com a excepção da zona do altar e do catafalco, forrados nas paredes com ripas verticais de madeira. Desta forma Lewerentz retoma a vontade de realçar a zona do catafalco, dando-lhe um tratamento diferente e mais quente, contrastando com a pedra envolvente. Uma pequena janela junto à cobertura, virada a sul, ilumina o catafalco e a cabeceira do altar, realçando ainda mais a sua presença, num gesto remissivo da narrativa simbólica da grande janela a sul da Capela da Ressurreição, em 1925, e das pequenas capelas da década de 1910.

A lógica de revestimentos da Capela da Esperança voltaria a ser aplicada na Igreja de Klippan (1962-66). A aplicação de um único material no interior e exterior é aqui concretizada pela utilização do tijolo de tom avermelhado de Helsingborg. Apesar da Igreja de Klippan utilizar um material construtivo com uma modelação fixa, segue a regra de incongruência com os alinhamentos do aparelho nos estratos inferiores, como tinha já antes ensaiado, resultando numa superfície de alvenaria, em contradição com a sua convenção construtiva de juntas e alinhamentos intercalados. Esta incongruência na forma como dispõe os tijolos continua no interior: o altar e o púlpito distinguem-se do resto do espaço pela colocação do tijolo na vertical, que desta forma constrói a mesa, o púlpito, o pavimento, e os bancos dos sacerdotes (sempre em tijolo), adaptando-se

ao perfil anatómico de um assento. A pia baptismal surge da remoção dos tijolos no chão perto da entrada, reforçada pela inesperada subida do chão, como se tivesse sido provocada por uma nascente natural, de onde irrompeu fazendo-o subir e abrindo uma fenda no mesmo, numa analogia ao ciclo da vida. A forma como as janelas são fixas pelo exterior e de forma a não ser visível o seu perfil no interior reforçam, ainda mais, o carácter de “gruta” deste espaço que é concebido do interior para o exterior confirmado pela forma como são expostas as várias caixas de luz zenital da Igreja, deixadas à mostra no exterior sem aparente preocupação na sua composição de fachada. Esta concepção inspira-se na concepção espacial da Villa Edstrand, em especial dos perfis expostos das varandas e da fragmentação dos volumes no exterior resultado da organização interior.

As estruturas em madeira das coberturas, revestidas a cobre, seguem a hierarquia na forma como são expostas no exterior: nos espaços secundários da paróquia e da torre sineira uma estrutura de betão é revelada, enquanto que na zona da capela o cobre é apoiado directamente nas abóbadas da capela, dando a sensação de quase ruína, como se sempre tivesse existido. A unidade conferida pelo tijolo, aliada a esta configuração de coberturas, por vezes desalinhadas dos volumes inferiores ou aparentemente inexistente, aproxima-se de um aspecto primitivo e arcaico, pela forma como contrastam com o aspecto frágil da madeira. Os alçados também reflectem esta ideia, pela inexistência de traçados de simetria ou proporção. Em planta, no entanto, a composição é rígida na aplicação da regra de composição do Rectângulo de Ouro.

A utilização de uma estrutura metálica é reservada para o pilar central da Igreja, material que agora reaparece (após a sua “substituição” por madeira em elementos de suporte da antecâmara e da própria cobertura nas Capelas Gémeas) numa posição central no espaço, servindo para cumprir duas funções, uma simbólica e outra estrutural, que se complementam para reproduzir um ícone intemporal: a Cruz. A sua função estrutural complementa a sua função simbólica de presença de uma cruz numa Igreja, que é excepcional por ser o único momento em que utiliza uma estrutura metálica composta exclusivamente de perfis de metal soldados que se desmultiplicam de um único apoio,

enfazando a analogia à Árvore da Vida. É impressionante como um elemento tão simples como um pilar pode ser concebido de uma forma que enche de metáforas bíblicas.

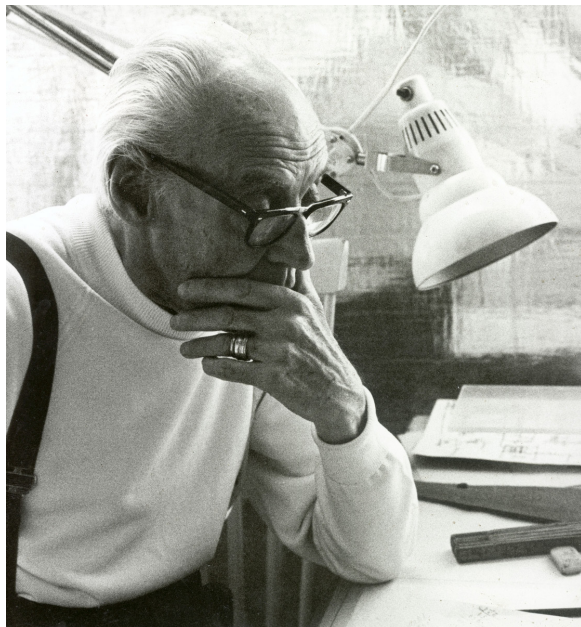
*“The greatest thing by far is to be a master of metaphor”*¹⁴¹

Apesar de Lewerentz querer sempre realçar as diferentes fases da cerimónia, a sua tendência é para uma maior contenção de materiais, dando cada vez mais ênfase à forma diversificada como dispõe o mesmo nos seus contextos distintos.

Não existe uma grande diferença na concepção como, por exemplo, as juntas da alvenaria dos tijolos, na Igreja de São Pedro, são irregulares (contrariando a convecção de uma junta regular), ou como na Capela da Ressurreição a posição das pilastras no interior que é assimétrica (contrariando a convenção de uma métrica simétrica). Também a forma de uma voluta (elemento que tem origem no suporte no topo do capitel antes do ábaco) como suporte da janela na Capela da Ressurreição não se distancia da utilização de uma forma de cruz (onde os fieis procuram suporte espiritual) como metáfora para o suporte central da Igreja em Klippan.

Quando em 1969 constrói o Quiosque das Flores, utiliza betão como matéria construtiva deixando à vista as suas marcas de cofragem nas superfícies. Como material de impermeabilização na cobertura recorre ao cobre que é canelado de diferentes formas consoante a sua necessidade estrutural, deixando-o visível na zona avançada mais baixa do resguardo da entrada. A pendente da cobertura, que é revestida no interior em alumínio, contribui para a correcta iluminação do espaço. Perante esta forma de construir utilizando o mínimo de recursos somos confrontados com a provocação no detalhe da disposição orgânica das tubagens de iluminação, à semelhança do crescimento de uma hera, numa alegoria irónica à natureza que irrompe pela arquitectura, de forma espontânea e inesperada.

¹⁴¹ citação de Aristóteles; WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; Manchester, MUP, 2000; p. 112.



*“The only other twentieth-century architect whose language is comparable to that of Lewerentz, with its masterly combination of archaism and abstraction, is Le Corbusier”*¹⁴²

Ao longo deste trabalho procurou-se traçar um perfil evolutivo na obra de Lewerentz, que evidencie uma lógica e método de trabalho pessoal, que permitiu o nascimento de uma linguagem própria. Se nos abstrairmos da estética dos códigos e nos focarmos na sua construção e concepção apercebemo-nos como a Capela da Ressurreição (1919-25) e a Igreja Paroquial de São Pedro (1956-64), partilham uma concepção semelhante. Enquanto que na Capela da Ressurreição é utilizado um código de natureza formal com raízes na antiguidade, em Klippan é utilizado um código com raízes nas convenções construtivas de materiais de construção antigos e modernos. A comunicação da Arquitectura em ambas as obras é baseada na subversão das convenções do uso dos códigos.

O aspecto da sua obra e o seu impacto psicológico dão corpo à sua arquitectura humanista, distinguindo-a dos seus parceiros europeus¹⁴³. A sua arquitectura procura a afinidade com as pessoas, numa atitude de essência e equilíbrio.

A sua obra é uma arquitectura verdadeiramente Funcionalista, não no sentido técnico da construção, mas no sentido de alcançar e sensibilizar quem a utiliza.

*“And since he then chose to remain silent, rather than speak, his figure became cloaked in an aura of mystery.”*¹⁴⁴

¹⁴² POSTIGLIONE, Gennaro; “Journey to Italy: Simplification and Economy: a Stylistic Feature” in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 41.

¹⁴³ DYMLING, Claes; CONSTANT, Caroline; “An Unsung Hero, Sigurd Lewerentz” in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol. I*; Stockholm, Bygghörlaget, 1997; p. 7.

¹⁴⁴ NICOLIN, PIERLUIGI; “Lewerentz-Klippan: Foreword” in *Lotus internacional*, no.93, 1997; p. 11.

Referências Bibliográficas

- ANDERSEN, Michael Asgaard (ed.); *Nordic architects write: a documentary anthology*; New York: Routledge, 2008.
- AHLIN, Janne; Sigurd Lewerentz 1885-1975, Park Books, Zurique, 2014.
- BENEVOLO, Leonardo; *Historia de la arquitectura moderna*; 8ª ed. (revista e ampliada), GG, 2002.
- BLUNDELL-JONES, Peter, "Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, Sweden, 1963-6" in *Modern Architecture Through Case Studies*; Gulf Professional Publishing, 2002.
- CURTIS, William J. R.; *Modern Architecture since 1900*; 2nd ed., Phaidon, 1987.
- DONNELLY, Marian Card; *Architecture in the Scandinavian countries*; Cambridge, Mass, The MIT Press, 1992.
- DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997.
- DYMLING, C.; AHLIN, J.; CONSTANT, C. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997.
- EDMAN, Bengt; "Sigurd Lewerentz" in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*; Pall Mall Press, London, 2013.
- FORD, Edward R.; *The details of modern architecture*, 2 vol; London: The MIT Press.
- FLORA, Nicola; "Journey to Italy: The Modernity of Sigurd Lewerentz" in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013.
- FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013.
- GIARDIELLO, Paolo; "The photographs of the Italian Journey: The Imprint of a Method of Design"; in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*; Pall Mall Press, London, 2013.
- GONÇALVES, Eliseu; "A Capela da Ressurreição de Lewerentz. Interpretação e tradição clássica no advento do Modernismo"; (PDA/FAUP, Classicismo e Tectónica, 2009/03)
- HITCHCOCK, Henry-Russell; *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*; 3rd edition, Penguin Books, 1971.
- LERUP, Lars; "Asplund's Stockholm Crematorium" in *Lotus internacional*. no. 38, 1983; p.59-70.
- LEWERENTZ, Sigurd; "Modern Cemeteries: Notes on the Landscape" (1939) in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013.

- MANSILLA, Luis M., "La Capella de la Resurreccion", in *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*, Madrid, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987; p. 27-39.
- MORENO Mansilla, Luis; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*; Edición Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, Colección Arquíthesis; 2002.
- NICOLIN, Pierluigi; "Lewerentz-Klippan: Foreword" in *Lotus internacional*, no.93, 1997.
- NORBERG-SCHULZ, Christian; *Nightlands: Nordic buildings*; trad. Thomas McQuillan; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, Christian; *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*, pról. Justo Isasi., trad. Jorge Sainz; Barcelona: Reverté, 2005.
- PORPHYRIOS, Demetri; "Classical, Christian, Socialdemocrat. Asplund and Lewerentz's Funerary Architecture" in *Lotus internacional* nº38, 1983; p.71-77.
- POSTIGLIONE, Gennaro; "Lewerentz's Last Project" in *Lotus Internacional*, no.93, 1997.
- POSTIGLIONE, Gennaro; "Journey to Italy: Simplification and Economy: a Stylistic Feature" in FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (eds.); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013.
- TEYSSOT, Georges; "Fragments of a Funerary Discourse. Architecture as a Work of Mourning" in *Lotus internacional*, no.38, 1983; p.5-17.
- ZEVI, Bruno; *História da arquitectura moderna*. pref. e estudo de Nuno Portas. Arcádia, 1973.
- WANG, Wilfried; "Architecture as an extension of Life" in DYMLING, C.; GALLI, F.; CONSTANT, C.; WANG, W. (eds.), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997.
- WANG, Wilfried; *St. Petri Church, Klippan 1962-66: O'Neil Ford monograph 2*; Austin, Tex; Center for American Architecture and Design and Ernst Wasmuth Verlag, 2009.
- WANG, Wilfried; "It Is" in AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zúrique, 2014
- WOLF, Norbert; *Caspar David Friedrich (1774-1840)*; Taschen, 2003.
- WILSON, Colin St. John; *Architectural reflexions: studies in the philosophy*; Manchester, MUP, 2000.
- www.skogskyrkogarden.stockholm.se

Origem das Imagens

(contra-capa cap. 1. Introdução, p.12)

Sigurd Lewerentz.

www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-098-002

(contra-capa cap. 2. Obras Iniciais, p.22)

Ewa, nome da filha e do barco desenhado por Lewerentz.

AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 99

(contra-capa cap. 3. Obras Finais, p.68)

Igreja Paroquial de São Pedro em Klippan - vista dos espaços da paróquia a partir do jardim.

www.digitaltmuseum.se - ARKM.1986-106-182681-7 Foto de: Olsson-Snogeröd, Karl-Erik

(contra-capa cap. 4. Obras Intermédias, p.90)

Tipografias desenhadas por Lewerentz para o cartaz da Exposição de Estocolmo em 1930

AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 92

(contra-capa cap. 5. Considerações Finais, p.148)

"Black Box", o último escritório de Lewerentz, a partir de 1970, em Lund.

www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-011-2169 Foto de: Olsson-Snogeröd, Karl-Erik

1.1 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 67

2.1 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 184

2.2 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-062-774

2.3 Idem - ARKM.1985-109-314

2.4 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p.7

2.5 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 32

2.6 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 82

2.7 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 31

2.8 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-010-2310

2.9 Idem; - ARKM.1973-103-006-2281

2.10 Idem; - ARKM.1973-103-006-33 foto de: Malmström, Axel

2.11 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 54

2.12 Ibidem

2.13 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p.23

2.14 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-168-078

2.15 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 69

2.16 Idem; p.85

2.17 Idem; p.87

2.18 *Arkitektur* (edição dinamarquesa) no.7, 1963; p.4

2.19 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 37

2.20 (1) Ibidem. (2) *Arkitektur* (edição dinamarquesa) no.7, 1963; p.4

2.21 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 85

2.22 DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Bygghuset, 1997

2.23 (1) FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 96. (2) DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p.16

2.24 *Arkitektur* (edição dinamarquesa) no.7, 1963; p.2

- 2.25 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 99
- 2.26 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-168-557; ARKM.1973-103-168-516; ARKM.1973-103-168-353
- 2.27 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 141
- 2.28 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1986-124-44-obj-08
- 2.29 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 63
- 2.30 MORENO Mansilla, Luis; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*; Edición Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, Colección Arquithesis; 2002; p.30
- 2.31 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p.28
- 2.32 *Arkitektur* (edição sueca) no.10, 1982; p.19
- 2.33 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 147
- 2.34 (1) DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 62. (2) Idem; p.75
- 2.35 *Arkitektur* (edição sueca) no.10, 1982; p.18
- 2.36 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-150-167
- 2.37 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 149
- 2.38 www.colourfast5.files.wordpress.com/2010/03/7027-1-7027.jpg
- 2.39 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-168-086
- 2.40 Idem; - ARKM.1973-103-083-32
- 2.41 Idem; - ARKM.1988-104-0921
- 2.42 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 107
- 2.43 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-150-187
- 2.44 Idem: - ARKM.1962-102-078
- 2.45 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 62
- 2.46 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-084-019
- 2.47 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 28
- 2.48 www.static.panoramio.com/photos/large/45778021.jpg
- 2.49 WOLF, Norbert; *Caspar David Friedrich (1774-1840)*; Taschen, 2003; p.82
- 2.50 www.commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/24009033.jpg
- 2.51 Foto de: Ana Carolina Simões da Silva
- 2.52 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-083-1131
- 2.53 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1962-101-0852
- 2.54 www.cdn-project.architectureweekend.com/98f13708210194c475687be6106a3b84/photos/woodland-cemetery-1-base.jpg
- 2.55 www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Hill_and_Ploughed_Field_near_Dresden_by_Caspar_David_Friedrich.jpg
- 2.56 *Lotus International*, no. 38, 1983; p.
- 2.57 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-168-154
- 2.58 www.colourfast5.files.wordpress.com/2010/03/7027-1-7027.jpg. Foto de: trevor.patt (flicker)

- 2.59 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-168-180
- 2.60 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 110
- 2.61 Idem; p. 113
- 2.62 Idem; p. 110
- 2.63 Idem; p. 112
- 2.64 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-084-021
- 2.65 (1) Idem - ARKM.1973-103-150-069 (2) Idem - ARKM.1973-103-150-170
- 2.66 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 113
- 2.67 Idem; p.114
- 2.68 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-084-029
- 2.69 DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 92
- 2.70 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 114
- 2.71 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-150-115
- 2.72 DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 93
- 2.73 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 112
- 3.1 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 118
- 3.2 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 165
- 3.3 Foto do autor
- 3.4 Foto do autor
- 3.5 Foto do autor
- 3.6 Foto do autor
- 3.7 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-070-566. Foto de: Olsson-Snogeröd, Karl-Erik.
- 3.8 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 118
- 3.9 Foto do autor
- 3.10 Foto do autor
- 3.11 Foto do autor
- 3.12 Foto do autor
- 3.13 (1) *Arkitektur* (edição sueca) no.10, 1982; p.15. (2) FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 336
- 3.14 Foto do autor
- 3.15 Foto do autor
- 3.16 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Byggeförlaget, 1997; p. 22
- 3.17 WANG, Wilfried; *St. Petri Church, Klippan 1962-66: O'Neil Ford monograph 2*; Austin, Tex; Center for American Architecture and Design and Ernst Wasmuth Verlag, 2009; p. 71
- 3.18 Ibidem
- 3.19 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-070-530. Foto de: Olsson-Snogeröd, Karl-Erik
- 3.20 Idem; - ARKM.1985-107-09-155 Foto de: Olsson-Snogeröd, Karl-Erik
- 3.21 Idem; - ARKM.1986-106-LEW-U-5 Foto de:Olsson-Snogeröd, Karl-Erik
- 3.22 Idem; - ARKM.1973-103-168-243

- 3.23 [www.](#)
- 4.1 DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 86
- 4.2 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 40
- 4.3 *Arkitektur* (edição dinamarquesa) no.7, 1963; p.3
- 4.4 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 41
- 4.5 [www.digitaltmuseum.se](#) - ARKM.1973-103-067-854
- 4.6 Idem; - ARKM.1988-104-0619
- 4.7 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 157
- 4.8 [www.digitaltmuseum.se](#) - ARKM.1973-103-084-060
- 4.9 Idem; - ARKM.1973-103-067-1032
- 4.10 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 32
- 4.11 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 155
- 4.12 Ibidem
- 4.13 [www.intranet.arc.miami.edu/rjohn/images/RomeFora/Temple%20of%20Vesta%20Tivoli.jpg](#)
- 4.14 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 157
- 4.15 Idem; p. 158
- 4.16 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 35
- 4.17 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 156
- 4.18 Idem; p. 166
- 4.19 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurich, 2014; p. 85
- 4.20 [www.digitaltmuseum.se](#) - ARKM.1973-103-168-450
- 4.21 DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1*; Stockholm; p.24
- 4.22 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurich, 2014; p. 215
- 4.23 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2*; Stockholm, Bygghuset, 1997; p. 86
- 4.24 Ibidem
- 4.25 [www.digitaltmuseum.se](#) - ARKM.1985-109-234
- 4.26 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 243
- 4.27 Ibidem
- 4.28 Idem; p.251
- 4.29 [www.digitaltmuseum.se](#) - ARKM.1973-103-054-2315 Foto de: Schultz, Karl Alfred
- 4.30 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 250
- 4.31 Idem; p.249
- 4.32 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurich, 2014; p. xi
- 4.33 [www.digitaltmuseum.se](#) - ARKM.1985-109-227
- 4.34 [www.digitaltmuseum.se](#) - ARKM.1973-103-168-135
- 4.35 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurich, 2014; p. 104

- 4.36 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-039-2314
- 4.37 Idem; - ARKM.1973-103-039-001
- 4.38 Idem; - ARKM.1973-103-039-008
- 4.39 *Domus*, no.742, 1992; p.77
- 4.40 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-039-004
- 4.41 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2; Stockholm*, Byggförlaget, 1997; p. 66
- 4.42 (1) AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 104(2) www.digitaltmuseum.se - ARKM.1988-111-03311 (3) DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2; Stockholm*, Byggförlaget, 1997; p. 66
- 4.43 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-150-103
- 4.44 (1) FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 267 (2) Idem; p. 270
- 4.45 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2; Stockholm*, Byggförlaget, 1997; p. 76
- 4.46 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 267
- 4.47 Idem; p. 128
- 4.48 Idem; p. 127
- 4.49 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1988-02-5319
- 4.50 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London, 2013; p. 129
- 4.51 Idem; p. 170
- 4.52 Idem; p. 168
- 4.53 (1) Idem; p.169 (2) AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. iv
- 4.54 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 120
- 4.55 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1989-231-09; ARKM.1989-231-10; ARKM.1989-231-12; ARKM.1989-231-13
- 4.56 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 287
- 4.57 Idem; p. 288
- 4.58 Idem; p. 293
- 4.59 Idem; p. 292
- 4.60 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-008-109; ARKM.1973-103-008-032; ARKM.1973-103-008-003; ARKM.1973-103-008-026; ARKM.1973-103-098-001; ARKM.1973-103-008-014; ARKM.1973-103-008-135; ARKM.1973-103-008-012; ARKM.1973-103-008-020
- 4.61 (1) FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 279. (2) DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1; Stockholm*; p.31
- 4.62 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1985-215-03
- 4.63 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 281
- 4.64 (1) www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-060-2308 Foto de: Wigell, Gösta (2) AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 125
- 4.65 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 127
- 4.66 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1962-101-1528x
- 4.67 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2; Stockholm*, Byggförlaget, 1997; p. 92
- 4.68 Ibidem

- 4.69 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 218
- 4.70 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1962-101-1176; ARKM.1962-101-1528
- 4.71 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 172
- 4.72 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2; Stockholm*, Byggeförlaget, 1997; p. 98
- 4.73 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 171
- 4.74 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 133
- 4.75 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1962-101-1569
- 4.76 Idem; - ARKM.1985-107-07-151 Foto de: Kidder Smith, G E
- 4.77 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2; Stockholm*, Byggeförlaget; p. 100
- 4.78 Fotos do autor
- 4.79 Foto do autor
- 4.80 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-150-095
- 4.81 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 181
- 4.82 Foto do autor
- 4.83 DYMLING, C; GALLI, F; CONSTANT, C; WANG, W (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.1; Stockholm*, Byggeförlaget, 1997; p. 142
- 4.84 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-150-037
- 4.85 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 180
- 4.86 Idem; p. 181
- 4.87 Foto do autor
- 4.88 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 139
- 4.89 Idem; p. 141
- 4.90 Idem; p. 140
- 4.91 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1986-220-16
- 4.92 FLORA, N.; GIARDIELLO, P; POSTIGLIONE, G (eds); *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Pall Mall Press, London; p. 304
- 4.93 *Arkitektur* (edição dinamarquesa) no.7, 1963; p.17
- 4.94 AHLIN, Janne; *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Park Books, Zurique, 2014; p. 149
- 4.95 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-066-001 Foto por: Jansson, Bo
- 4.96 Idem; - ARKM.1973-103-066-008 Foto por: Granath, Karl-Erik
- 4.97 Idem; - ARKM.1973-103-066-007 Foto por: Markuskyrkan_Nordin, Gösta
- 4.98 *Arkitektur* (edição dinamarquesa) no.7, 1963; p.14
- 4.99 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-066-012
- 4.100 DYMLING, C; AHLIN, J; CONSTANT, C (eds), *Architect Sigurd Lewerentz. Vol.2; Stockholm*, Byggeförlaget, 1997; p. 106, 111
- 5.1 www.digitaltmuseum.se - ARKM.1973-103-150-148
- 5.2 Idem; - ARKM.1973-103-084-053
- 5.3 Idem; - ARKM.1973-103-168-222
- 5.4 Idem; - ARKM.1973-103-070-565 Foto de: Olsson-Snogeröd, Karl-Erik.